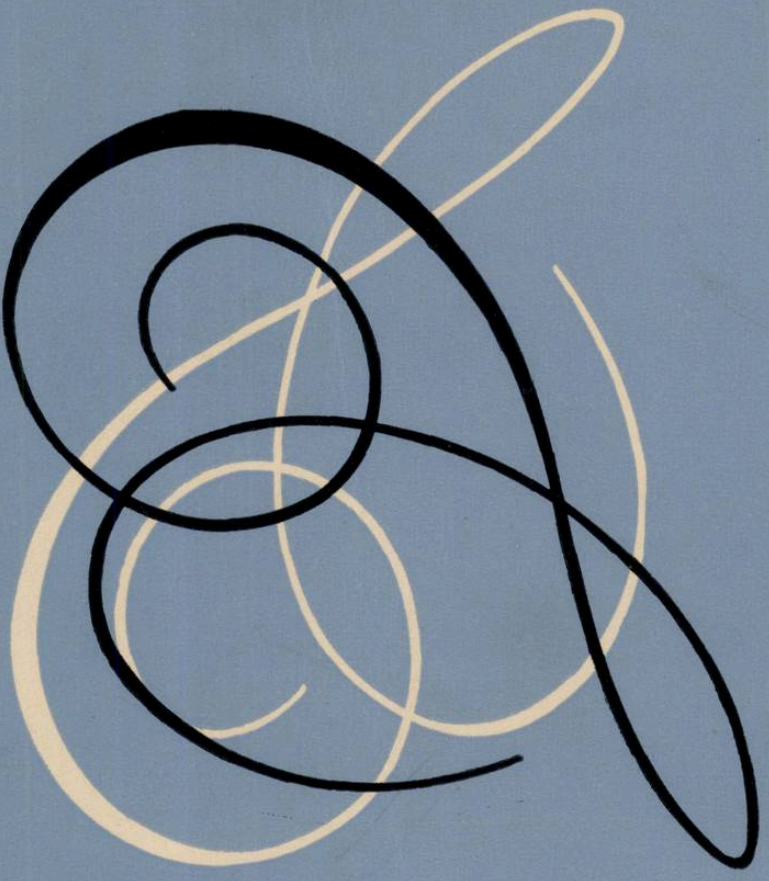


muzica

IANUARIE

1966

1

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

8088

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVI Nr. 1 IANUARIE 1966

O zi măreaţă

în istoria unităţii naţionale româneşti

24 Ianuarie constituie sărbătoarea înfăptuirii actului istoric al Unirii, care a răspuns marilor aspiraţii ale întregului popor, spre unitatea naţională. Acea etapă a anului 1859, care a fost salutată din „toate tăriile inimii" **ca fiind** „ziua cea mare a veacului" **şi** „cea mai frumoasă zi a neamului românesc", a **deschis în istoria patriei etapa hotărîtoare pentru făurirea statului naţional român.**

Realizarea Unirii a constituit un moment de împlinire a luptelor de veacuri pentru afirmarea fiinţei naţionale româneşti şi pentru dreptate socială, lupte duse de masele populare avînd în frunte elementele cele mai înaintate împotriva asupritorilor externi şi interni.

Din veacurile precedente stau mărturie — faptului că românii au ştiut că sînt un singur neam — cele dintîi gînduri scrise şi tipărite ale cărturarilor. Miron Costin arată în predoslovia sa la scrierea despre neamul moldovenilor că-şi închină truda unui ţel nobil : „...să scoţi lumii la vedere felul neamului, din ce izvor şi ce seminţie sînt lăcuitorii ţării noastre, Moldovei şi Ţării Româneşti şi românii din ţările ungureşti, cum s-a pomenit mai sus, că toţi un neam şi o dată discălecaţi sînt..." **Cadrul geografic, limba comună, obiceiurile şi tradiţiile au cimentat din vremi străbune comunitatea fizică şi spirituală a românilor pe teritoriul patriei. Organizarea politică în condiţiile orînduirii feudale a determinat fărămiţarea existenţei statale. El nu a putut însă împiedica comunicarea tot mai strînsă pe plan economic şi cultural. Încă de la primele cărţi, se consemna în predoslovii năzuinţa ca ele să fie înţelese de** „toată semenţia românească".

Amurgul feudalismului şi dezvoltarea capitalismului marchează maturizarea condiţiilor obiective necesare în relaţiile economice şi politice din cele două principate, pentru cristalizarea naţiunii române. Veacul trecut avea să fie, în acest sens, hotărîtor. Circulaţia tot mai activă a valorilor economice şi spirituale între toate provinciile româneşti înlătura ultimele bariere ale izolării feudale şi anticipa în practica vieţii de fiecare zi ceea ce avea să consacre actul Unirii. Răscoala lui Tudor Vladimirescu care a subliniat imperativul eliberării de jugul otoman şi apoi anul revoluţionar 1848, cînd ideile înflăcărate de dreptate socială aveau să polarizeze masele de ţărani şi orăşeni — au ridicat la luptă pentru rezolvarea problemelor sale fundamentale straturile largi ale poporului român. Alexandru Ioan Cuza, Costache Negri, Vasile Alecsandri, Alecu Russo şi alţi revoluţionari paşoptişti moldoveni semnau atunci un document în şase puncte intitulat „Principiile noastre pentru reformarea patriei", **cerînd** „Unirea Moldovei şi a Valahiei într-un singur stat neatîrnat românesc. **Idei asemănătoare înflăcărau pe revoluţionarii din Ţara Românească despre care Băl-**

Inv. 8088

cescu scria că „n-au pierdut un minut din vedere solidaritatea ce-i leagă de toate ramurile naţiei române", în vreme ce în Transilvania se nutrea speranţa apropiatei „formări a Daciei". Şcoala Ardeleană sădise adînc în acea parte a ţării conştiinţa unităţii, prin originea comună a limbii şi prin dovedirea continuităţii de nedezmînţit a poporului nostru pe teritoriul Daciei.

Determinate în direcţia unei asemenea evoluţii istorice din interior, evenimentele aveau să sufere şi influenţa factorilor externi. Dar, cu toate riscurile şi toate opreliştele, cu toate ameninţările din afară şi inconsecvenţa manifestată de forţele conservatoare dinăuntru (de „strigoii" cum îi denumea într-o poezie cu acest titlu poetul D. Dăscălescu în ziarul ieşean „Steaua Dunării" din 1858), Unirea Principatelor, ţelul vital al românilor — care nu mai puteau şi nu mai voiau să amîne a-l preface în realitate — se apropia în fiecare zi de împlinire. Toate forţele sociale ale momentului istoric concurau la înfăptuirea ei, cu excepţia unui grup restrîns de moşieri. Burghezia era pentru lărgirea pieţii interne, pentru asigurarea dezvoltării pe această bază, a industriei şi comerţului.

Purtătorii cei mai consecvenţi şi curajoşi ai ideii de unire au fost masele populare care legau de înfăptuirea unităţii statale perspectiva independenţei naţionale prin scuturarea definitivă a jugului otoman şi obţinerea unor condiţii mai bune de trai prin reforme democratice.

În situaţia istorică europeană de la mijlocul veacului trecut, un act de o atare însemnătate preocupa în cel mai înalt grad marile puteri. Atitudinea lor faţă de Unirea Principatelor şi consecinţele ei a fost dictată, ca întotdeauna, de interesele proprii. Astfel se explică poziţiile lor divergente : Franţa — pentru, Anglia — la început contra apoi pentru, Turcia şi Austria, principalele beneficiare ale dezbinării — împotriva Unirii, iar Rusia, rivala Turciei — pentru. Manevrele perfide ale unor puteri au făcut ca prin convenţia încheiată în 1858 la Conferinţa Internaţională de la Paris să se stabilească doar constituirea unei Comisii Centrale de unificare legislativă la Focşani, a unei Curţi de Casaţie şi Justiţie comune, Principatele urmînd să rămînă în continuare separate — avînd în fruntea lor doi domni şi două guverne deosebite.

Dar conştiinţa unităţii naţionale devenise atît de fierbinte iar avîntul maselor de nebiruit încît adunările elective ale celor două Principate au efectuat unirea prin dubla alegere ca domn a colonelului Alexandru Ioan Cuza, fost participant la revoluţia din 1848. În Moldova el a fost ales la 5 ianuarie 1859 iar în Ţara Românească la 24 ianuarie. Zorii unităţii naţionale au răsărit în acea zi deasupra patriei. Cu nespusă bucurie, populaţia celor două principate a primit vestea fericită. Unirea avea să fie nimbată de lumina eternă a gloriei, avea să inspire pe poeţi şi pictori, avea să nască în popor cîntece şi jocuri. Ea avea să dea un impuls hotărîtor întregii vieţi româneşti. Reformele progresiste care i-au urmat, lupta pentru scuturarea jugului otoman care s-a înteţit şi a cunoscut izbînda deplină odată cu Războiul Independenţei, împlinirea năzuinţei seculare a Unirii într-un stat naţional suveran la sfîrşitul primului război mondial, dezvoltarea impetuoasă a marii literaturi clasice — n-ar fi fost posibile în afara unui stat unitar şi a unei naţiuni definitiv constituite.

Sărbătorind ziua Unirii aducem totodată prinosul nostru de recunoştinţă cărturarilor români care au pregătit prin scris ca şi prin lupta lor politică actul măreţ al creării României. Lor, ca şi celor care au desăvîrşit această operă — în fruntea cărora stau Eminescu, Coşbuc, Delavrancea, Odobescu, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Nicolae Iorga, George Enescu, Nicolae Grigorescu, Ştefan Luchian — le datorăm adîncirea conştiinţei naţionale, perfecţionarea şi răspîndirea limbii, afirmarea noastră în procesul dezvoltării culturii şi artei universale moderne. O strălucită pleiadă de compozitori şi interpreţi au afirmat, de asemenea, în acest răstimp istoric înzestrarea muzicală a poporului nostru, comorile de inspiraţie şi talentele pe care el le produce fără încetare.

Astăzi, Ziua Unirii capătă o semnificaţie deosebită. Sub conducerea înţeleaptă a comuniştilor, poporul nostru urcă liber treptele minunatei sale istorii într-o orînduire care a înlăturat exploatarea şi a redat ţării deplina ei suveranitate şi independenţă naţională. „Dispariţia claselor exploatatoare — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu la cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român — a dus la întărirea naţiunii, la cimentarea unităţii sale... Naţiunea şi statul vor continua să constituie încă multă vreme baza dezvoltării societăţii socialiste. Dezvoltarea naţiunii, întărirea statului socialist corespund cerinţelor obiective ale vieţii sociale, aceasta nu numai că nu vine în contradicţie cu interesele internaţionalismului socialist, ci, dimpotrivă, corespunde pe deplin acestor interese, solidarităţii internaţionale a oamenilor muncii, cauzei socialismului şi păcii".

De aceea, ziua de 24 ianuarie celebrează nu numai un mare eveniment al trecutului istoric ci şi grandioasele înfăptuiri ale prezentului socialist — corolar al unei lupte de veacuri ce-şi trăieşte sub ochii noştri fericita sa împlinire.

MUZICA

Hora unirii, istoricul și semnificația ei

de **VIOREL COSMA**

Există, în istoria muzicii fiecărui popor, cîntece al căror conținut revoluționar le-a asigurat nu numai o răspîndire imediată și largă în rîndul maselor, dar le-a impus și posterității datorită forței artistice cu care reflectă momentul social-politic dat. Dacă unele piese nu s-au remarcat prin originalitatea formei, ele s-au impus prin autenticitatea inspirației, simplitate, măreție, avînt.

Pe bună dreptate, *Hora Unirii* a devenit — după cum a remarcat A. H. Ubicini, secretarul guvernului provizoriu pașoptist din București — „la Marseillaise de l'Union des Roumains". Cîntecul a izvorît în focul Revoluției din 1848, s-a impus o dată cu realizarea primului pas către unitatea națională (unirea Țării Românești cu Moldova în 1859) și a continuat să răsune în inima poporului atît în timpul *Războiului pentru dobîndirea Independenței de Stat* din 1877, cît și în anii primului război mondial cînd s-a împlinit aspirația de veacuri a românilor de pretutindeni — Unirea într-un Stat național suveran.

Evenimentul politic de la 24 Ianuarie 1859 a generat o multitudine de piese muzicale — toate intitulate *Hora Unirii*. Cercetările muzicologice din ultimul deceniu au înlăturat unele confuzii din trecut, potrivit cărora *Hora Unirii* s-ar fi rezumat la binecunoscuta melodie în măsura de 6/8 și ar fi circulat doar în spațiul dunărean ce cuprindea Oltenia, Muntenia și Moldova. Culegerile de folclor din Principate ale lui I. A. Wachmann, Dimitrie Vulpian, Oprea Demetrescu, I. Stupcanu etc. departe de a fi epuizat teritoriul unde au circulat diferite „hore ale Unirii" în secolul trecut, trebuie astăzi completate cu melodiile populare — pe aceeași temă — notate de Petre Ciorogariu în Banat, Gheorghe Ucenescu în Transilvania, Alexandru Voevidca și Matthias Friedwagner în Bucovina, Pompiliu Pârvescu în Dobrogea. În lumina descoperirii acestor piese originale și a unor variante *locale* (de cele mai multe ori de proveniență lăutărească), *Hora Unirii* îmbracă forma simbolică de creație muzicală de mase, de pe *întreg* ținutul românesc, devenind astfel expresia artistică a unității noastre naționale.

Dacă de aproape o jumătate de veac, prin *Hora Unirii* înțelegem melodia lăutărească de horă „boierească" publicată în jurul anului 1859, în schimb numeroasele variante cu același *titlu*, dar cu melodii cu totul *diferite*, nu lasă urme de îndoială asupra multitudinii de piese muzicale care au circulat la noi în urmă cu peste un veac. Într-o vreme cînd tiparul muzical de la noi era departe de a putea difuza *imediat* și în *tiraje* de mase un cîntec, într-o etapă de dezvoltare artistică incipientă, cînd majoritatea instrumentiști-

lor populari se bazau pe „ureche" și nu pe partitura scrisă, desigur că nu se putea aștepta generalizarea unei *singure* lucrări.

Masele, ieșite în piețe și pe străzi, manifestau pentru Unire, solicitînd muzicanților să le „zică" o horă a înfrățirii, care putea să aibă diferite linii melodice. Ceea ce interesa era în primul rînd ritmul specific dansului de origine populară care să permită *tuturora* prinderea în vîrtejul horei. Presa epocii ne vorbește despre „toastele și *horele* unirii" (ca de pildă, *Steaoa Dunării*, Iași, nr. 32, 1859), deci despre pluralitatea acestor „melodii naționale".

Creațiile literare și muzicale legate de evenimentul unității naționale au anticipat și pregătit prin sublinierea ideii Unirii, actul oficial din 24 Ianuarie 1859. Dacă vom răsfoi toate publicațiile de folclor dintre anii 1830—1859, vom vedea cît de limpede se oglindește ideea unității naționale pe calea grupării melodiilor populare în cadrul fiecărei colecții. Adeseori o simplă *dedicație*, o *prefață* sau un *titlu*, capătă o semnificație politică ce nu poate scăpa neobservată de cercetător.

În 1834, Francisc Rușițki a publicat în tipografia *Albinei* din Iași cunoscuta sa culegere *Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs.* Titlul lucrării vădește clar punctul de vedere al autorului de a privi *unitar* folclorul din *ambele* Principate, precum și influențele existente atunci.

Mult mai evidentă și grăitoare ne apare în schimb pagina de titlu a celor 4 caiete ale lui Johann Andreas Wachmann, tipărite în jurul anului 1848 : *Roumania (I), Bouquet de mélodies valaques originales (II), L'écho de la Valachie (III)* și *Les Bords du Danube (IV).* La ultimele două caiete publicate după 1850, autorul a precizat „chansons populaires roumaines" subtitlu generalizator ca teritoriu. După 1850, culegerile lui Henri Ehrlich *(Airs nationaux roumains)* și Carol Miculi *(Douze airs nationaux roumains)* desființează orice limitare regională și privesc folclorul unitar, de pe întregul cuprins al patriei noastre.

Dar nu numai titlurile reflectă ideea Unirii, ci însăși *conținutul* fiecărei culegeri (care nu mai putea fi acum concepută în cadrul strict local al fiecărui Principat). Indiferent de locul tipăriturii (Iași, București, Viena, Leipzig) sau de centrul artistic unde a trăit culegătorul, ideea alcătuirii unor lucrări de folclor cît mai cuprinzătoare ni se pare semnificativă. În toate culegerile amintite mai sus, la care trebuie să adăugăm și *Spitalul amorului* de Anton Pann, vom întîlni melodii populare notate din cel puțin două Principate românești (acestea fiind fără excepție Moldova și Valahia). Dacă prezența cîntecelor muntenești la ieșeanul Francisc Rușițki și bucovineanul Carol Miculi sau a celor moldovenești la Anton Pann și J. A. Wachmann nu ne surprinde, în schimb imaginea muzicală a „vechii Dacii" realizată de Henri Ehrlich în culegerea din 1850 rămîne un document elocvent al climatului unionist, ce domina epoca postrevoluționară. În *Airs nationaux roumains* vom întîlni hore din Muntenia și Moldova, o doină, o „balade transylvaine", un cîntec „oltenesk", o melodie „de danse du Banat", un „Kaluschar" din Transilvania, o baladă valahă a lui Iancu Jianu, o altă „air de danse transylvain" etc., autorul culegerii înțelegînd să ilustreze cît mai concret cuvintele sale din *prefață* că „populu roman presentează un element național compact, tare și unit".

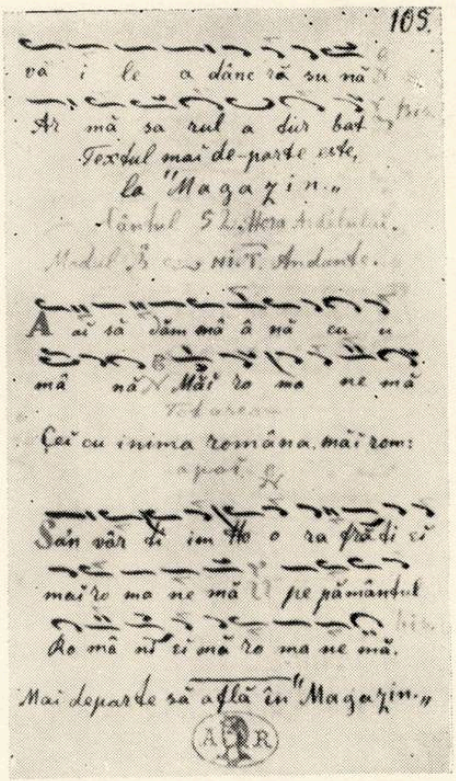
Cel ce fusese acuzat, în raportul întocmit la 10 decembrie 1840 de către comisia numită de Domnitor să cerceteze pe „complotiștii" împotriva statului, că ar fi încercat „a tonisi pe cîntec" o „Marsilieză, în versuri și cuvinte turburătoare", nu era altul decît Henri Ehrlich, culegătorul de folclor de mai tîrziu și admiratorul generalului papașoptist G. Magheru. Acestuia îi va dedica volumul *Airs nationaux roumains* dorind astfel să-și mărturisească încă o dată atașamentul față de cel ce luptase pentru idealurile de dreptate, libertate și unitate a poporului român.

Așadar, izvorul efervescenței artistice legată de această însemnată temă patriotică și socială trebuie căutat în Revoluția din 1848, moment politic generator de multiple energii în cultura noastră de acum un veac. Nu întîmplător, ecoul muzical al cîntecelor de la '48 se putea auzi răspicat în perioada de avînt național și chiar în zilele Unirii în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. „Muzici naționale (adică tarafuri lăutărești, n.n.) sunau la răspîntii arii naționale; mult efect au făcut ariea și cuvintele *Saltă Române plin de mîndrie*, refren al mișcărilor patriotice de la 1848" [1]).

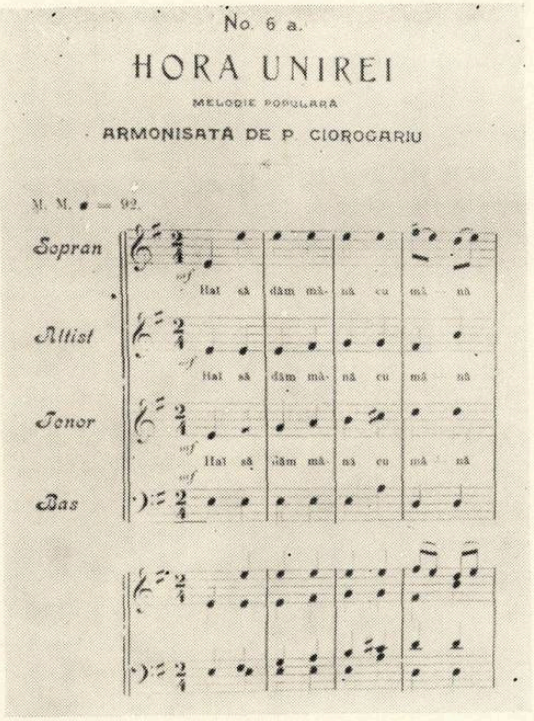
Tot despre ecoul revoluției, de astă dată cu o evidentă referire la Unire, ne amintește un alt document : manuscrisul nr. 3497 din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, aparținînd lui Georghe Ucenescu „student al domnului Anton Pann la 1852". Psaltul bisericii din Scheii Brașovului ne-a lăsat în a sa *Carte de cînturi*, două melodii strîns legate de evenimentul Unirii : *Ai să dăm mînă cu mînă* și *Hora Ardealului.* Fără a relua unele amănunte asupra datării și originii cîntecelor [2]), remarcăm faptul că versurile lui Vasile Alecsandri publicate în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* din 14 iunie 1848 au găsit în scurtă vreme un larg ecou muzical pe teritoriul patriei noastre.

Melodia cîntului 526 (transcrisă de Vasile Nicolescu din semiografie psaltică pe portativ — vezi *Mica antologie muzicală* din prezentul nu-

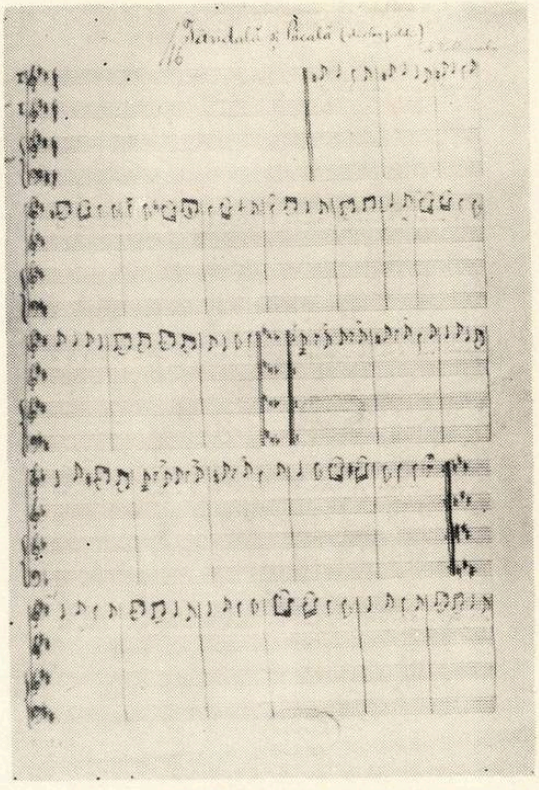
[1]) Curierul interior. Tecuci—Focșani 24 ianuarie. În : *Steaoa Dunării*, Iași, nr. 24, din 4 februarie 1859, p. 91.
[2]) Viorel Cosma. *Noi date despre contribuția muzicii în momentul Unirii.* În : *Muzica*, București, 9, nr. 3, martie 1959, p. 26—29.

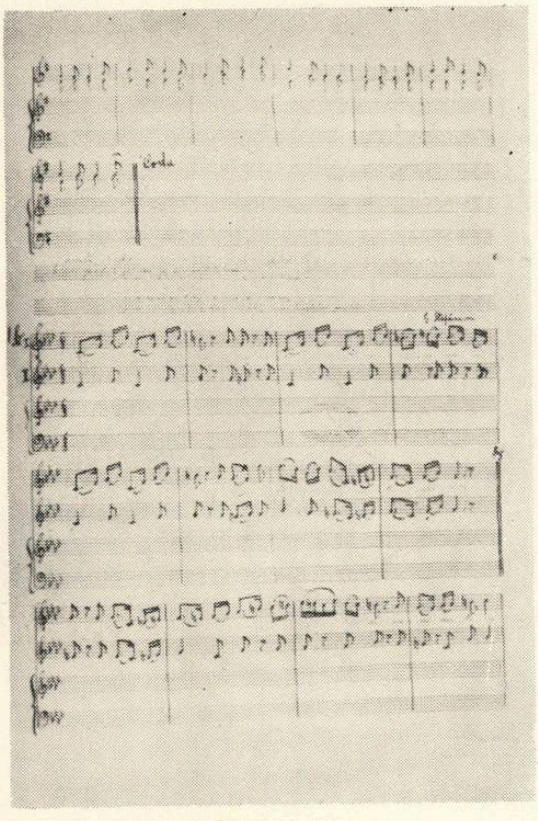


Hora Ardealului, notată de G. Ucenescu în semiografie muzicală psaltică.

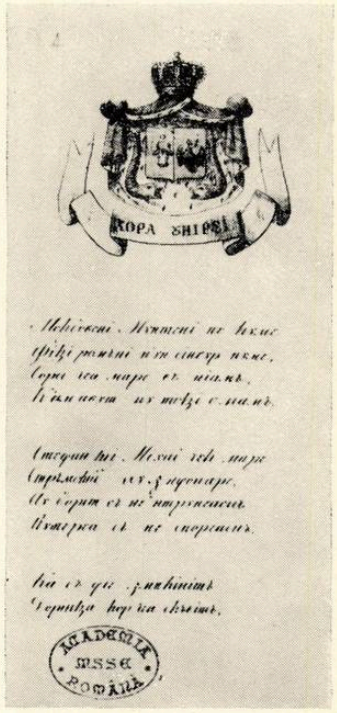


Prima pagină a tipăriturii Horei Unirii, notată de Petre Ciorogariu în Banat



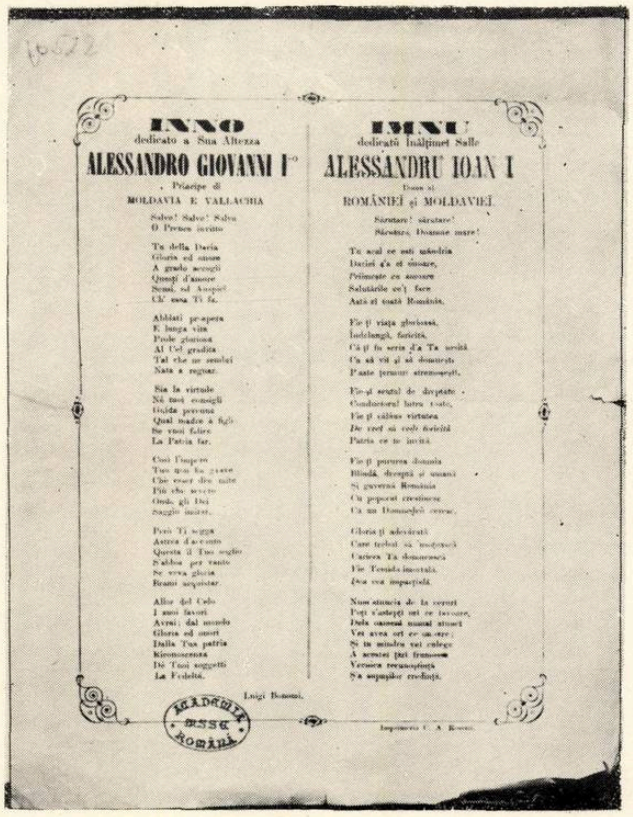


Muzica la dialogul Tîndală şi Păcală de V. Alecsandri : Hora Unirii din colecţia V. Stupcanu şi Hora Unirii de G. Ştefănescu. Manuscrise autografe ale actorului Ionescu Fulger.



HORA SHIPEI

Foi volante din vremea Unirii Principatelor Române. Pe aceste texte, compozitorii au creat diferite lucrări (Colecția Bibl. Acad. R. S. România).



INNO
dedicato a Sua Altezza
ALESSANDRO GIOVANNI I°
Principe di
MOLDAVIA E VALLACHIA

Salve! Salve! Salve
O Prence invitto

Tu della Daria
Gloria ed onore
A grado accogli
Quest' d'amore
Semi, ed Auspici
Ch' essa Ti fa.

Abbiati pr-apera
E lunga vita
Prole gloriosa
Al Ciel gradita
Tal che ne semini
Nata a regnar.

Sia la virtude
Nè tuoi consigli
Guida perenne
Qual Padre a figli
Be voni felice
La Patria far.

Così l'impero
Tuo non fia grave
Che esser dee mite
Più che severo
Onde gli Dei
Saggio inviar.

Pieni Ti seggan
Astrea d'accanto
Questa il Tuo soglio
Palma per vanto
Se versa gloria
Beami acquistar.

Alior del Cielo
I suoi favori
Avrai; dal mondo
Gloria ed onori
Dalla Tua patria
Riconoscenza
Dè Tuoi soggetti
La Fedeltà.

Luigi Bonomi.

ACADEMIA MSSC ROMÂNĂ

IMNU
dedicatŭ Înălțimei Sale
ALESSANDRU IOAN I
Domn ală
ROMÂNIEĬ ți MOLDAVIEĬ

Sărutare! sărutare!
Sărutare, Doamne mare!

Tu acel ce esti ales de
Daciei d'a ei cinstire,
Primește cu aceste
Salutările ce'ț face
Astă zi toată Românie.

Fie-ți viața glorioasă,
Îndelungă, fericită,
Că și fu scrisŭ d'a Ta sorță
Ca să vii și să domnești
Pante jertfe strămoșești.

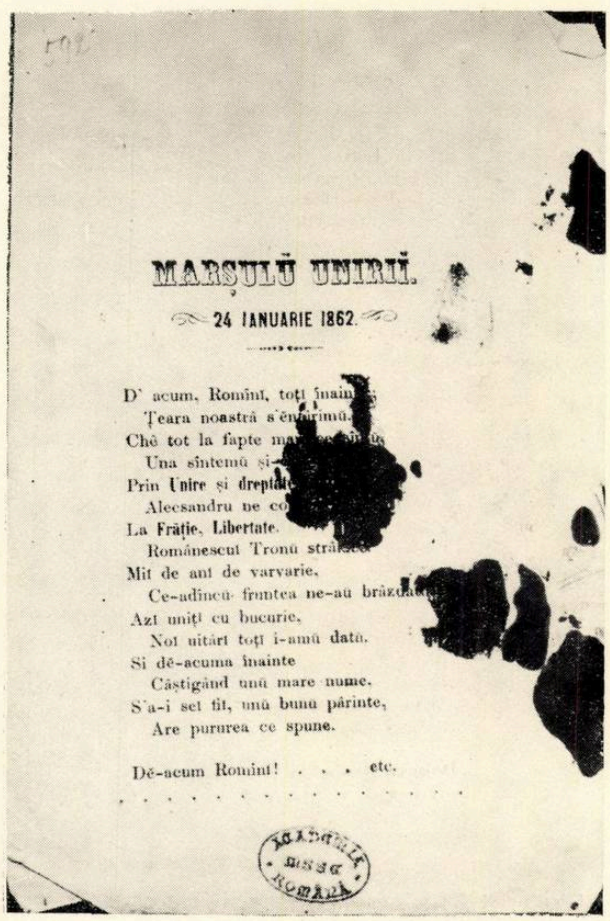
Fie-ți sorțul de dreptate
Conducetorŭ bătrâ toate,
Fie-ți sălbu virtutea
De reef să crești fericită
Patria ce te iubită.

Fie-ți pururea domnia
Blândă, dreaptă și onestă
Și guvernă Romănia
Cu poporul creștinesc
Ca un Domnețiĭ ceresc.

Gloria ți adevărată
Care trebui să 'nsoțească
Cuiesca Ta domnească
Fie Tesaŭ însoțită
Ș'ea cea împărțită.

Nuse stăncia de la cerori
Poți s'astepți mi ce lucoare,
Dulu cuvesă numai stoare
Vei avea ori ce amare;
Și în mindra ta culege
A acestei țări frumseță
Versuca recunoștință
Și a supușilor credință.

ACADEMIA MSSC ROMÂNĂ



MARȘULŬ UNIRIĬ.

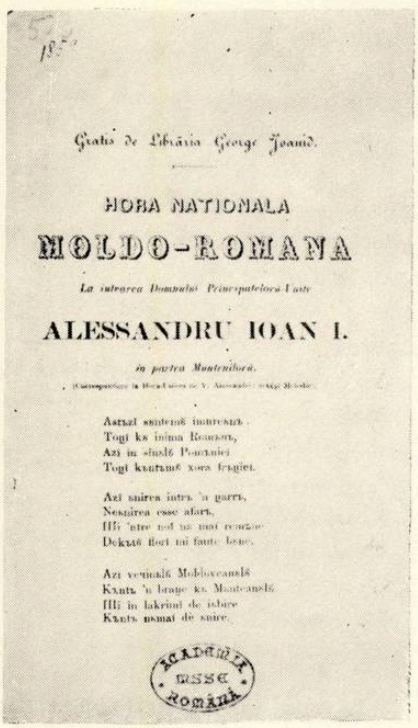
24 IANUARIE 1862.

D' acum, Românĭ, toți înainte
Țeara noastră s'înălțimŭ.
Chê tot la fapte mari ne-aținŭ
Una sîntemŭ și-
Prin Unire și dreptate
Alecsandru ne co
La Frăție, Libertate.
Românescul Tronŭ străl
Mit de ani de varvarie,
Ce-adîncŭ fruntea ne-aŭ brăzdat
Azi uniți cu bucurie,
Noi uitărĭ toți i-amŭ datŭ.
Si dĕ-acuma înainte
Căștigând unŭ mare nume,
S'a-i set fit, unŭ bunŭ părinte,
Are pururea ce spune.

Dĕ-acum Românĭ! . . . etc.

. . . . . .

ACADEMIA MSSC ROMÂNĂ



Gratis de Librăria George Ioanid.

HORA NAȚIONALĂ

MOLDO-ROMANA

La intrarea Domnului Principatelorŭ Unite

ALESSANDRU IOAN I.

în partea Muntenîască.

Astăzi sunetŭ înnoește
Togi ka inima Românŭ,
Azi în sînulŭ Pămîntiĭ
Togi kuntămĕ xora fragiei.

Azi unirea intră 'n gară,
Nemărea esse afară,
Ilii 'ntre noĭ nu mai rămîne
Dekătŭ flori nu fautŭ bine.

Azi veșnialŭ Moldovamală
Kîntă 'n brațe ka Muntenală
Ilii în lakrimi de iubire
Kîntă numai de unire.

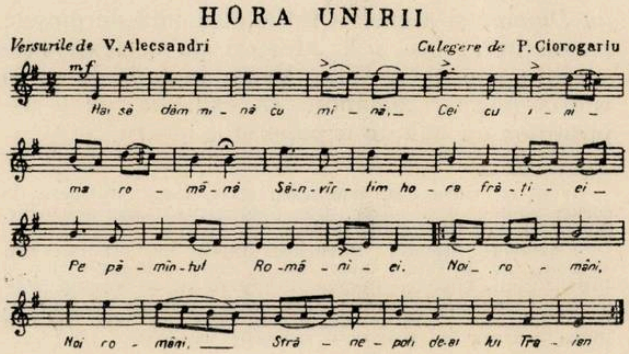
ACADEMIA MSSC ROMÂNĂ

măr al revistei *Muzica)* devenit „cînt de şcoală" poartă amprenta cărturărească (de altfel există şi menţiunea autografă „Ucenescu melodia") specifică genului muzical didactic : ambitusul redus pînă la o octavă, mersul melodic prin trepte alăturate cu dese cadenţe pe tonică, subdominanta şi dominantă, ritmica simplă, registrul vocal mediu (nu depăşeşte sunetul *Do* de pe *portativ).*

Manuscrisul lui Georghe Ucenescu demonstrează cu claritate că la data culegerii cîntecelor populare efectuate de acesta (mijlocul secolului XIX) încă nu se cristalizase o *singură* horă, dar totodată confirmă teza că pe *acelaşi* text se vehiculau *diferite* melodii. Aceasta explică de ce Ucenescu nu a notat *Hora Unirii* — melodie ce avea să devină atît de populară după 1859 — printre cele 567 de cînturi ale manuscrisului nr. 3497.

Ecoul *Horei* lui Vasile Alecsandri dincolo de munţi ne-a fost atestat şi de alte izvoare. Un cîntăreţ de strană ardelean, Nicolae Filimon (1840—1914), autor de „versuri" [3]), a copiat o variantă a *Horei Unirii* care a circulat în secolul trecut în Transilvania [4]). În biblioteca *Reuniunii române de muzică şi cîntări* din Lugoj se păstrează un cor mixt de Eusebie Mandicevschi, *Hora Unirii,* cu menţiunea expresă : „melodie din Ardeal". Numele bardului din Mircesti apare alăturat de o altă poezie întitulată *Hora* în *Calendar pentru poporul românesc pe anul 1853* întocmit de Georgiu Bariţiu, tipărită la Römer şi Kammer în Braşov. Interesul românilor transilvăneni faţă de evenimentul Unirii era cît se poate de puternic de vreme ce „numai de la Braşov — după cum ne informează *Gazeta Transilvaniei* cu privire la intrarea lui Cuza Vodă în Bucureşti — s-au adus la 40 mii pahare de iluminaţie peste cîte s-au mai putut cumpăra de acolo din loc. [alitate]. Marşuri şi hore nouă se auzeau pe toate stradele şi în toate familiile" [5]). Amănuntul semnificativ („hore nouă") nu i-a scăpat nici chiar corespondentului transilvănean, martor ocular la evenimentul din capitala Valahiei. Aceeaşi gazetă remarca prezenţa *Horei Unirii* la o întrunire politică din Iclod [6]).

HORA UNIRII



Publicîndu-şi în 1903 cele *Cinci melodii populare din Banat,* Petre Ciorogariu îşi deschide colecţia cu *Hora Unirii,* voind parcă să insiste asupra largii răspîndiri a acestor dansuri populare cu adînci semnificaţii politico-sociale.

La 8 februarie 1857, Vasile Alecsandri îşi exprima în scris bucuria că „prietenul nostru Miculi a compus o nouă melodie pentru *Hora Unirii*", marcînd astfel lărgirea ariei de răspîndire a creaţiei muzicale şi în Bucovina. Lucrarea lui Carol Miculi nu a fost descoperită pînă în prezent, însă folcloristul Alexandru Voevidca a notat o melodie populară pe aceeaşi temă, armonizată mai tîrziu pentru cor mixt de Eusebie Mandicevschi (vezi *Mica antologie muzicală).*

Desigur că puternicul ecou al Unirii în Bucovina pare explicabil, de vreme ce în Moldova de nord lăutarii se întreceau în compunerea horelor, iar folcloristul Dimitrie Vulpian a notat aceste hore, dintre care *Unirea* a şi publicat-o în culegerea *Balade, Colinde, Doine, Idyle* cu menţiunea : „Roman. De la tata, 1859" (vezi *Mica antologie muzicală).* Deoarece despre muzica din vremea Unirii în Ţările Române s-au publicat, cu prilejul centenarului din 1959, suficiente studii, culegeri de texte şi melodii, articole, documente, pentru a ilustra ecoul evenimentului de la 24 Ianuarie în creaţia originală, am căutat în articolul de faţă să semnalăm elemente noi în acest domeniu.

În lumina ultimelor cercetări merită a fi semnalate şi alte aspecte ale creaţiei muzicale din vremea Unirii. Astfel, lista numelor celor care au compus lucrări cu referire directă la evenimentul din 1859 — din rîndul cărora amintim pe Alexandru Flechtenmacher, D. G. Florescu, Carol Miculi, Alexandru Tache Zissu, Elena Botianu, Eduard Caudella, Gheorghe Ştephănescu, Teodor Burada, Joseph Metz, Francisc Gackstätter, I. Gh. Hess, Michail Folz, Wenzel Medek, Benedetto Franchetti, Francesco Lorenzo, Leopold Stern, Iosif Paschill etc. [7]) — poate fi completată cu Eduard Wachmann, autorul *imnului La 24 ianuarie* (piesă executată de trupa *Operei italiene* pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti la 24 ianuarie 1866) şi Gheorghe Burada, compozitorul *Imnului Moldovei.* Avea dreptate George Creţianu să observe în *Concordia* că „precum în muzică mai toţi maiestrii au făcut variaţii asupra *Carnavalului Veneţiei,* astfel lirele române întoană toate imnul Unirei" [8]).

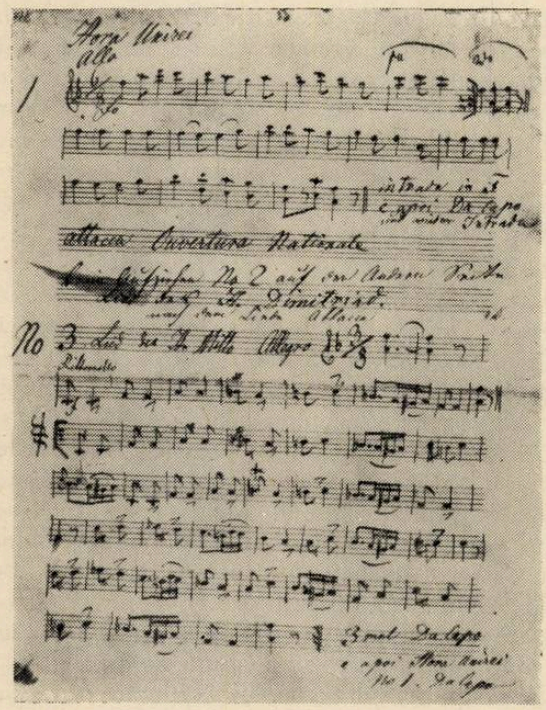
De asemenea preţioase ne apar versiunea populară a *Horei Unirii* culeasă de V. Stupcanu şi folosită de trupa actorului Ionescu Fulger în dialogul *Tîndală şi Păcală* [9]) de Vasile Alec-

3) Pavelescu Gh. În : *Apulum,* Cluj, 2, 1943—1945, p. 314—360.
4) Chiţimia, I. C. În : *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* Bucureşti, 8, nr. 3—4, 1959, p. 643.
5) *Ţeara Românească.* În : *Gazeta Transilvaniei,* Braşov, nr. 7, din 12 februarie 1859, p. 26.
6) *Gazeta Transilvaniei,* Braşov, din 21 iunie 1861, p. 217.
7) Breazul, George. *Unirea Ţărilor Române şi muzica.* În : *Muzica,* Buc, 9, nr. 2, februarie 1959, p. 14—24.
8) Ziarul *Concordia,* Bucureşti, 1, nr. 41, din 8 iulie 1857, p. 163.
9) Manuscrisul se păstrează în biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, secţia muzică.

sandri, precum și tipărirea în semiografie psaltică a *Horei Unirii* de către ucenicul lui Anton Pann, Oprea Demetrescu [10]).

Cum s-a desprins și mai ales cum a reușit să se impună din multitudinea de piese pe ritm de horă, o singură *Hora Unirii* pînă în zilele noastre? De ce a biruit versiunea publicată de I. A. Wachmann în 1859?

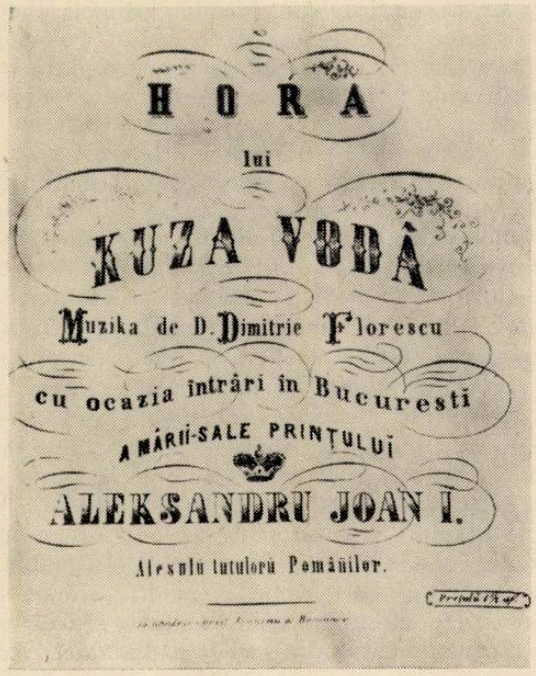
Răspunsul poate fi găsit analizînd căile de răspîndire cele mai eficiente ale melodiei lăutărești în mase: teatrul, școala și armata. În sala Teatrului Național din București, *Hora Unirii* îl întîmpina pe Domnitorul Ioan Cuza, ținînd loc de *imn național*. Deci, de la tribuna scenei de pe podul Mogoșoaiei s-a răspîndit în public, cu un caracter semi-oficial. Nu putem uita apoi faptul că autorul culegerii *Au bord du Danube*, I. A. Wachmann, dirijor al trupei Teatrului Național, a fost primul — așa cum ne demonstrează manuscrisele autografe din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România — care a popularizat versiunea inițială a *Horei Unirii* în rîndurile spectatorilor.



Școala a promovat de asemenea piesa notată de I. A. Wachmann datorită simplității melodice, accesibilității pe care o prezintă versiunea lăutărească, preferînd-o creațiilor profesionale mai complicate ale lui Alexandru Flechtenmacher, Gheorghe Ucenescu, Gheorghe Ștefănescu (este vorba de profesorul de la Azilul *Elena Doamna*) etc. Nu putem neglija și amănuntul că aranjamentul coral al *Horei Unirii* s-a datorat maestrului muzicii noastre corale D. G. Kiriac care prin publicarea în colecția Casei Școalelor i-a deschis porțile popularității [11]).

În sfîrșit, ținînd seama de rolul educativ pe care l-au avut fanfarele militare în secolul trecut, ne explicăm necesitatea zecilor de orchestrații ale *Horei Unirii*, piesă oficializată în timpul domniei lui Cuza Vodă. Este firesc ca ostașii odată întorși acasă, să fi menținut și răspîndit la sate versiunea *Horei Unirii* preluată de ei din manifestările fanfarelor.

Înainte de a ajunge la o concluzie în chestiunea dezbătută de Ministerul de Resbel și Ministerul Cultelor privitor la *Imnul de Stat* al Principatelor Unite, a fost prelungită cu încă două decenii viața *Horei Unirii* ca imn semi-oficial [12]).



Iată de ce, *Hora Unirii* din culegerea *Au bord du Danube* și-a cucerit întîietatea față de piesele create în același stil, adeseori pe aceleași versuri, în epoca lui Cuza Vodă, impunîndu-se în istoria muzicii românești ca expresie vie a aspirațiilor de unitate a poporului nostru.

[10]) Demetrescu, Oprea. *Imnuri și cîntece*. Rîmnicul-Vîlcea, 1874, p. 63—64.

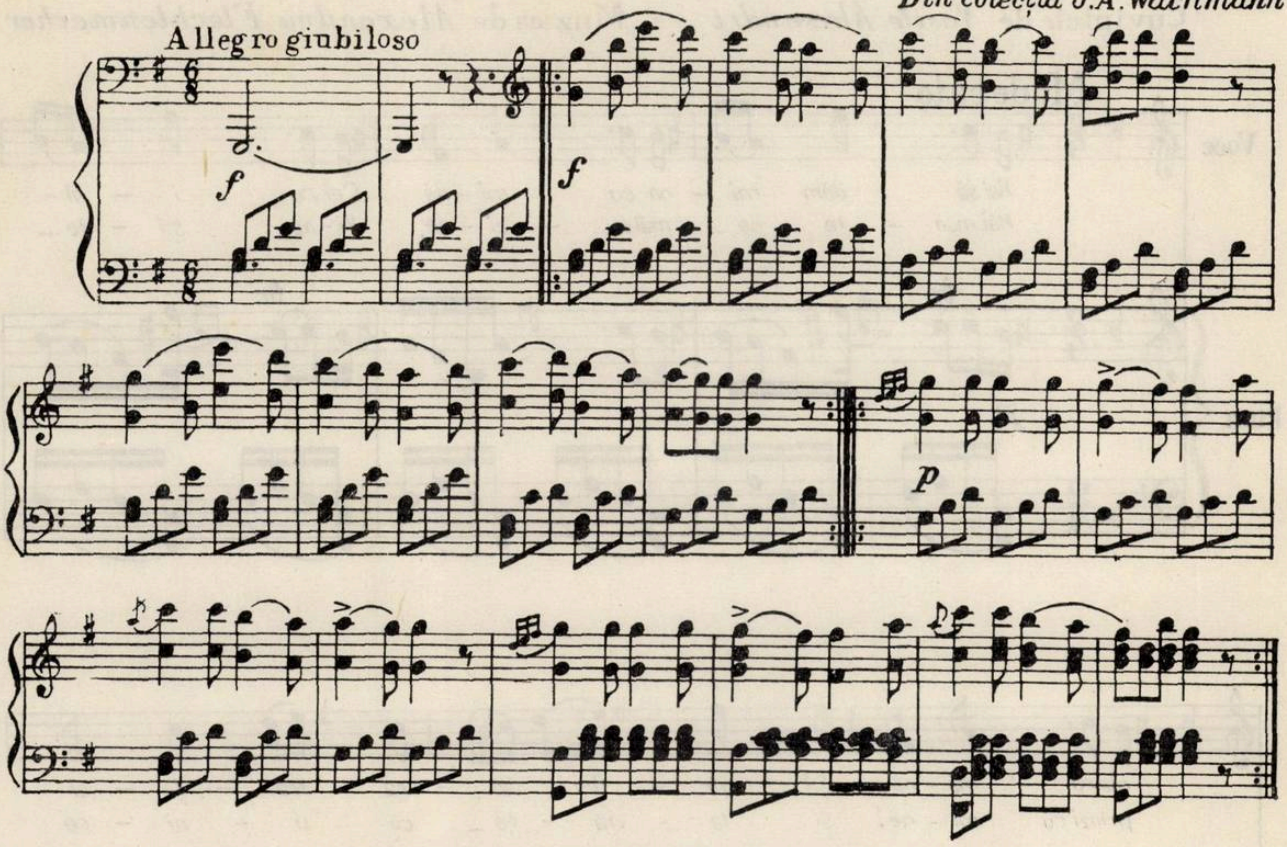
[11]) D. G. Kiriac N. Bănulescu și G. Cucu, *Culegere de coruri pentru voci mixte*. Din publicațiile Casei Școalelor. București, Ed. Göbl, 1911, p. 43.

[12]) Arhivele Statului, București. Dosar nr. 547 din 1861 și Dosar nr. 25 din 4 iunie 1861 al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Concursul organizat de armată solicita compozitorilor lucrări fără text, necesare fanfarelor, iar Ministerul Cultelor dorea un imn cu text spre a putea fi cîntat de școlari la serbările naționale.

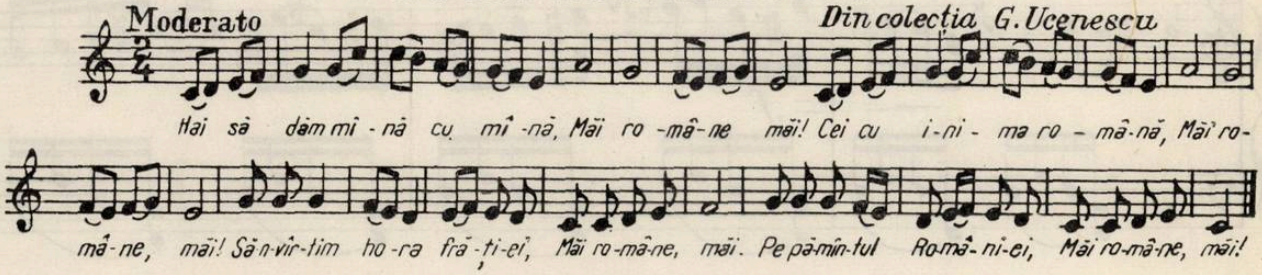
HORA UNIRII

Aid'să dăm mînă cu mînă

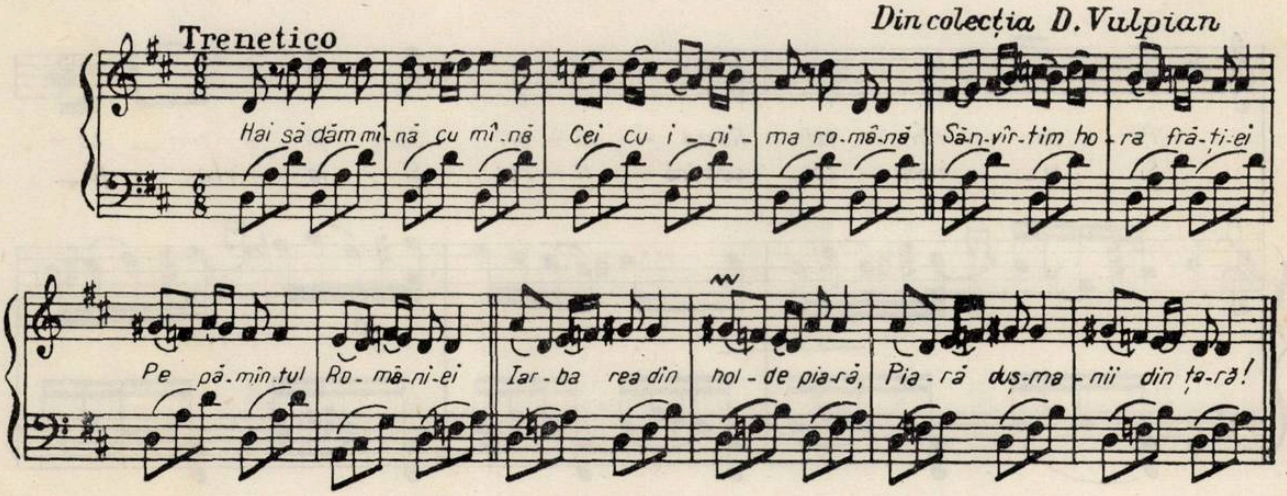
Din colecția I.A. Wachmann



HORA ARDEALULUI



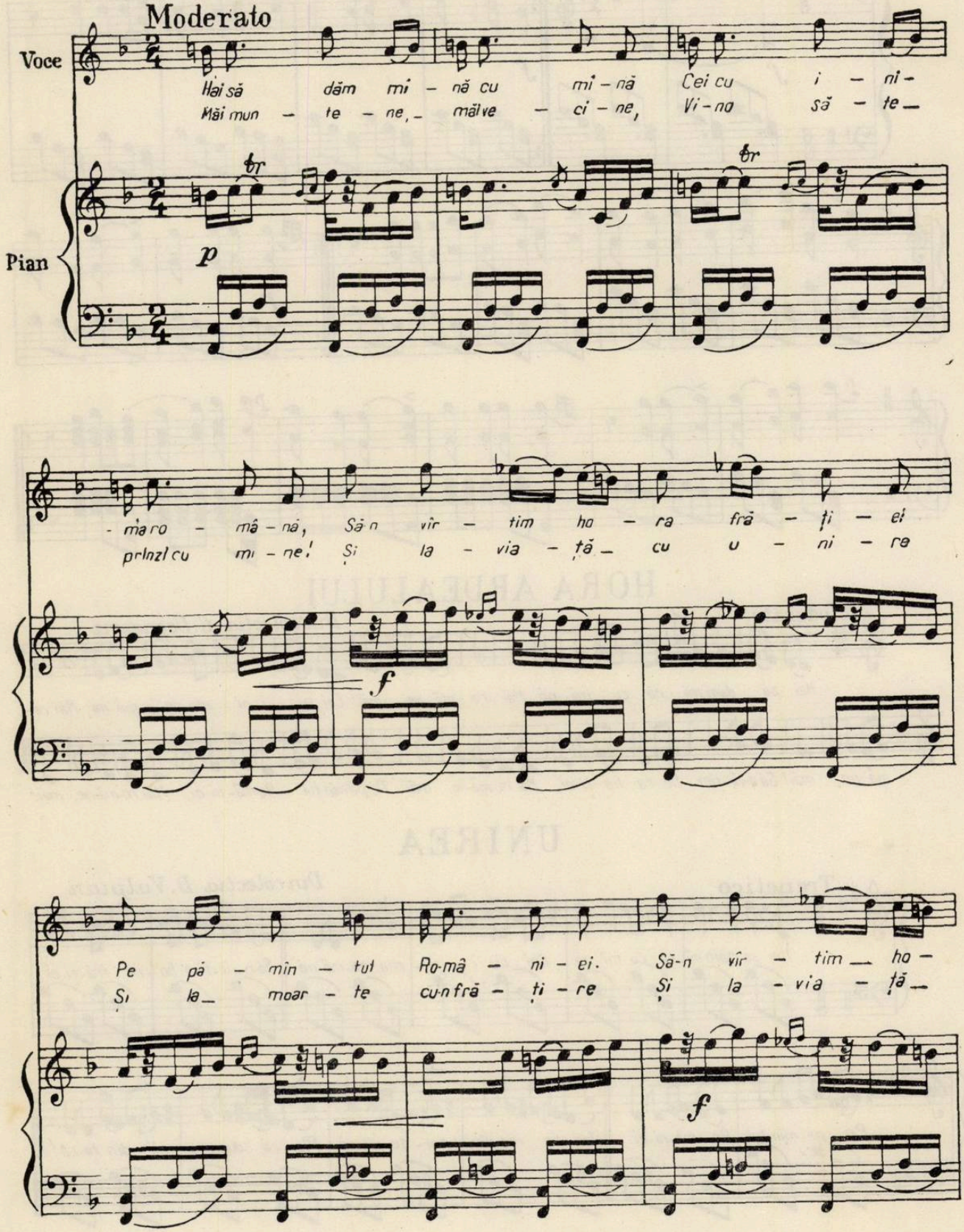
UNIREA



HORA UNIRII

(1856)

Cuvintele de *Vasile Alecsandri* Muzica de *Alexandru Flechtenmacher*



FINE

ra fră - ți - ei Pe pă - mîn - tul Ro-mâ - ni-ei.
cu u - ni - re, Și la_ moar - te cu-n fră - ți-re.

Iar - ba rea din hol - de pia - ră! Pia - ră duș - ma -

p f

nii - din ța - ră, În - tre noi să nu mai fi - e

p f

D.C.al FINE

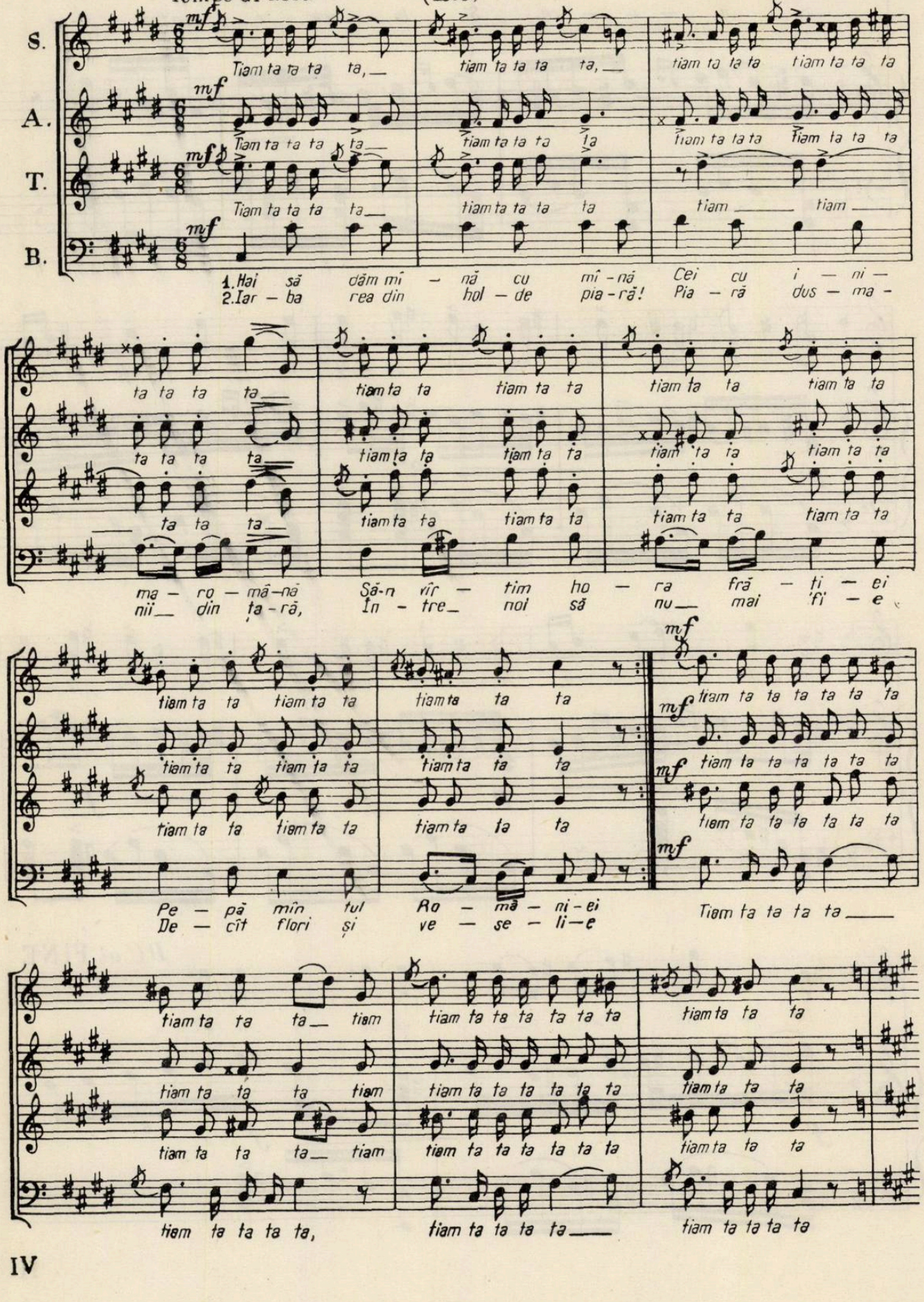
De - cît flori și_ ve se - li e!

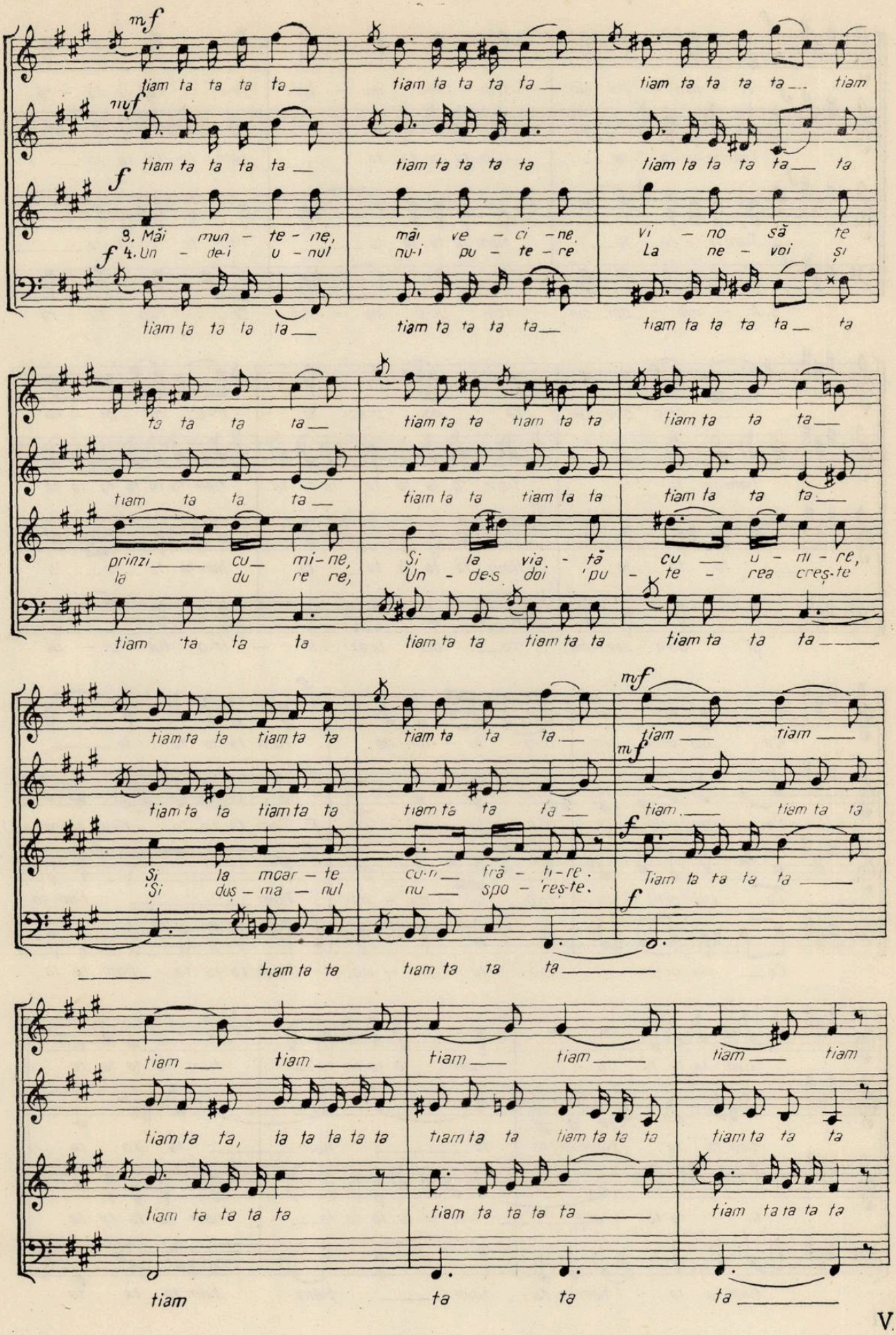
f f 6

HAI SĂ DĂM MÎNĂ CU MÎNĂ

Melodie populară din colecția Al. Voevidca, nr 354, armonizată de Eusebie Mandicevschi

Tempo di hora (1859)





mf

tiam ta ta ta ta — tiam ta ta ta ta — tiam ta ta ta ta — tiam

mf

tiam ta ta ta ta — tiam ta ta ta ta tiam ta ta ta ta — ta

f

3. Măi mun - te - ne, măi ve - ci - ne, vi - no să te

f 4. Un - de-i u - nul nu-i pu - te - re La ne - voi și

tiam ta ta ta ta — tiam ta ta ta ta — tiam ta ta ta ta — ta

ta ta ta ta — tiam ta ta tiam ta ta tiam ta ta ta —

tiam ta ta ta — tiam ta ta tiam ta ta tiam ta ta ta —

prinzi — cu — mi - ne, Și la via - tă cu — u - ni - re,

la du re re, 'Un - de-s doi 'pu - te - rea creș-te

tiam ta ta ta tiam ta ta tiam ta ta tiam ta ta ta —

tiam ta ta tiam ta ta tiam ta ta ta — mf tiam — tiam —

tiam ta ta tiam ta ta tiam ta ta ta — mf tiam — tiam ta ta

Și la moar - te cu-n — fră - ți - re. f Tiam ta ta ta ta —

'Și duș - ma - nul nu — spo - 'reș-te. f

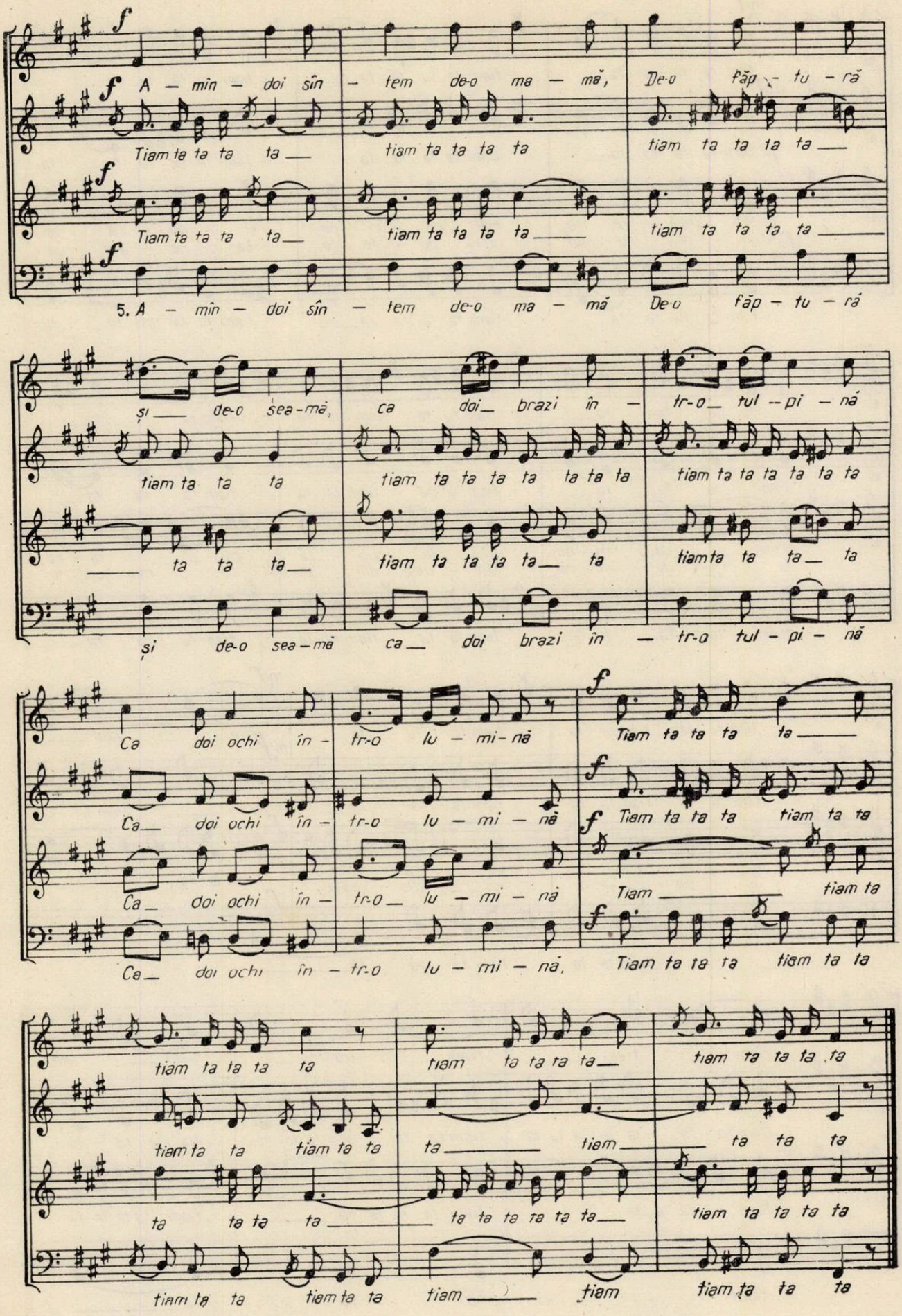
— tiam ta ta tiam ta ta ta —

tiam — tiam — tiam — tiam — tiam — tiam

tiam ta ta, ta ta ta ta ta tiam ta ta tiam ta ta ta tiam ta ta ta

tiam ta ta ta ta tiam ta ta ta ta — tiam ta ta ta ta

tiam ta ta ta


A — mîn — doi sîn — tem de-o ma — mă, De-o făp — tu — ră
Tiam ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta
Tiam ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta
5. A — mîn — doi sîn — tem de-o ma — mă De-o făp — tu — ră
și de-o sea — mă, ca doi brazi în — tr-o tul — pi — nă
tiam ta ta ta
tiam ta ta ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta ta ta
ta ta ta
tiam ta ta ta ta
tiamta ta ta ta
și de-o sea — mă ca doi brazi în — tr-o tul — pi — nă
Ca doi ochi în — tr-o lu — mi — nă
Tiam ta ta ta ta
Ca doi ochi în — tr-o lu — mi — nă
Tiam ta ta ta tiam ta ta
Ca doi ochi în — tr-o lu — mi — nă
Tiam tiam ta
Ca doi ochi în — tr-o lu — mi — nă,
Tiam ta ta ta tiam ta ta
tiam ta ta ta ta
tiam ta ta ra ta
tiam ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta
ta tiam
ta ta ta
ta ta ta
ta ta ta ta ta ta
tiam ta ta ta ta
tiam ta ta tiam ta ta
tiam
tiam
tiam ta ta ta

Pagini de istoria muzicii

de CRISTIAN GHENEA

Ideea Unirii principatelor devenise dominantă în prima jumătate a veacului trecut, idee pentru a cărei rezolvare luptase întregul popor.

„...pentru poporul român, scria Bălcescu, *unitatea națională este chezășuirea libertății lui, este trupul trebuincios ca sufletul să nu piară și să amorțească, ci din contra să poată crește și a se desvolta"*. Aceste rînduri apărute în articolul intitulat *„Mersul revoluției în istoria românilor"*, publicat la Paris în 1850 în *România viitoare,* constituie de fapt concepția fundamentală ideologică a momentului respectiv.

Originile acestei concepții erau însă cu mult mai vechi — datau de pe vremea lui Ștefan cel Mare, apoi a lui Bogdan, fiul acestuia [1]) — etc. Prin aceasta este justificată și afirmația lui N. Bălcescu : *„Mihai realizase acum visarea iubită a voevozilor celor mari a românilor* [2]).

Ca urmare a luptei de eliberare de sub jugul otoman, Mihai Viteazul reușise să pună în practică prima unire a principatelor românești, sub aceeași ocîrmuire — adică :

„Acum Românul s-a înfrățit cu Românul și toți au una și aceeași patrie, una și aceeași cîrmuire națională [3])".

Epopeea lui Mihai, luptele grele duse pentru eliberarea națională au fost reflectate în folclorul românesc și în cel al unor popoare vecine, Mihai devenind simbol al libertății.

Nu mult mai tîrziu, Miron Costin cronicarul afirma cu fermitate și claritate — unitatea națională a celor trei voevodate: *„Moldovenii, muntenii și ardelenii toți de un neam sînt, românesc"*.

Ulterior, Ioan Cantacuzino formulează și el în timpul războiului din 1789—1792 necesitatea unirii, ca să fie continuat în 1829 de către Văcărești etc.

Trecînd pragul secolului XIX, în deceniile premergătoare actului propriu zis din 1859, străduințele spre realizarea ideii predominante au fost din ce în ce mai asidue și neîntrerupte.

În mod normal, una dintre consecințe a fost și cea a reflectării acestui efort în activitatea muzicienilor, muzica avînd de data aceasta un puternic caracter social-agitatoric și propagandist.

Vestitul psalt muntean, Macarie, ajuns în 1822 la Viena, spre a-și tipări lucrările — scria în țară că tipărește : *„trei mii irmologhii, trei mii grămatici, cîte o mie de fiește care carte pentru Țara Românească, pentru Moldova, și cîte o mie pentru aceste locuri* (Transilvania n.n.)...".

Toate aceste lucrări el le făcuse pentru *„folosul neamului"*, prin aceasta înțelegînd tot poporul român.

Un manuscris de psaltichie contemporan lui Macarie — ca ultimă datare, pornise din București la 1797 ca să ajungă prin Bacău (1802) — mai tîrziu cu două decenii, tocmai la Deva. Ori aceste schimburi, nu erau noi, ci neîntrerupte, permanente, ca o dovadă în plus de unitate și concepție despre unitate, printre primele date trebuind a fi amintite manuscrisele lui Eustatie protopsaltul de la Putna (începutul sec. XVI) — ca să ajungem pînă la enunțarea acestei concepții de către Macarie ieromonahul, Anton Pann etc.

În 1834 ființa la Sibiu o societate revoluționară — care avea drept deviză *„Pro patria et pro gloria"*. Acțiunea ei avea drept scop uni-

[1]) A. D. Xenopol, Istoria Românilor din Dacia Traiană, vol. XII, ed. III, Buc. f. d., pag. 188.
[2]) N. Bălcescu, Istoria Românilor sub Mihai Viteazul, ed. A. I. Odobescu, Buc., 1878, pag. 438.
[3]) idem.

rea tuturor românilor într-o republică în care toți cetățenii să se bucure de drepturi și îndatoriri egale, cu drept de vot universal, desființarea privilegiilor și rangurilor, emanciparea țărănimii, scoaterea ei de sub jugul boieresc etc. Deci un program foarte înaintat pentru acea vreme. Complotiștii, care au trezit îngrijorarea lui Metternich, se bazau în activitatea lor, pe țărănime și pe orășeni. Lor li s-au adresat prin proclamații și tot lor li se adresează și cele două forme ale Marsiliezei — *„Sculați copii ai Valahiei"* și *„Sculați feciori de la țară"* cunoscute din acte datate la 1835.

Activitatea societății, după descoperirea ei, continuă, fiind dusă mai departe de profesori, învățători sau scriitori — ca Zaharia Carcalechi, Gh. Barit, Dumitru Bojincă, învățătorul bănățean Maran etc.

★

O altă consecință asupra mișcării și vieții muzicale românești, datorită mișcării de unitate națională — este punerea premizelor școlii naționale românești de muzică, școală care n-ar fi putut ființa în condițiile destrămării feudalismului și în afara unui stat național unit românesc.

La 1840, Costachi Negruzzi formulează pentru prima oară în istoria noastră, existența specificului național în muzică : *„...cîntecul este o răsfrîngere a sufletului său (a omului)"*, spune el, ca să continue apoi : *„...precum orice tîrg, orice sat, are a sa particulară fisionomie, fieşte care țară are cîntecele sale, a căror muzică și poesie sînt potrivite cu firea pămîntului și caracterul locuitorilor ei"* [4]).

Concepția lui Negruzzi se bazează de altfel pe mesajul Daciei literare — mesaj care constituia de fapt un prolog al activității revoluționare pașoptiste.

Ca o urmare directă a concepției lui Costachi Negruzzi apar ulterior ideile muzicianului Henri Ehrlich — subliniate de către profesorul și muzicologul George Breazul în lucrarea sa „Muzica și Unirea". Acesta participase, după cît se pare și la mișcarea din 1840 — cînd Cezar Bolliac îi ceruse să scrie melodia unui cîntec cu caracter revoluționar. Ca atare, drept urmare a vechilor relații cu cercurile românești revoluționare, nu surprind cele scrise de el în *„Prefacia"* la *„Airs nationaux roumains"*, publicată la Viena în 1850, deci concomitent cu suscitatul articol al lui Bălcescu :

„Din toate ideile care în ultimii ani s-au arătat ca principale pîrghii ale muvementului, acea a Naționalității a fost fără contestație una din cele mai puternice. Ori care ar fi judecata ce o vor face Istoricii venitori asupra acestui principiu politic, fie că această idee să se șteargă după cum sperăm dinaintea acelora ale umanității și progresului, fie ca populii (popoarele) *să recunoască odată că numai în reapropiere... se cade să caute garanția desvoltării lor, că numai prin ordine și pace pot căpăta această egalitate de drepturi atît de dorită, — noi contemporanii avem datoria și îndatorirea de a vua atențiunea și studiurile noastre, la toate aceste idei, care, se nasc la orizontul politic și nu dispar și ele decît spre a face loc altora mai întinse și mai mari.*

Față de cele expuse mai sus, comentariile ar părea de prisos. Totuși. Din *„Prefacia"* se pot extrage trei puncte mai importante. În primul rînd, Ehrlich vorbește de „muvement" — este fără îndoială vorba de mișcarea revoluționară predominantă a vremii. În al doilea rînd, se detașează ideea *„reapropierii"* — adică a reunirii principatelor — în vechia patrie despre care vorbise Bălcescu. Ca un corolar al afirmațiilor sale vine apoi cea a unității naționale, afirmația că poporul român prezintă un element național unitar pe toată întinderea țării.

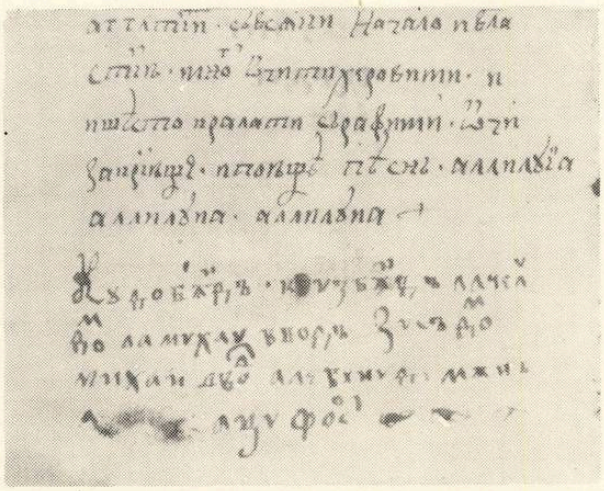
Desigur că cele de mai sus nu erau părerile exclusive ale lui Ehrlich, ele constituind *ideile fundamentale ale vremii*, fapt care aruncă o nouă lumină asupra concepțiilor muzicienilor români din epoca respectivă. Iată deci că ei au fost călăuziți în munca lor de creație de două pîrghii principale, cea a specificului național în muzică, și cea a unirii, aflate într-o corelație indisolubilă.

Formele abordate în acel moment de către creatori au fost diverse : cîntece, romanțe, cantonete, vodeviluri etc., melodiile fiind concepute pentru o largă accesibilitate. Din acest motiv, nu o dată, apar între lucrările lui Flechtenmacher, Wachmann etc. melodii ale vătafului de lăutari Ioniță, starostea breslei bucureștene. Accesibilitatea melodiilor trebuia să asigure larga popularitate a cîntecelor, realizate cu scop precis agitatoric. Iată deci și cauza apariției unui mare număr de hore — denumite atunci, în mod, generic „Hora Unirii". Aceasta pentrucă *Hora este cea mai veche și națională din toate „danțurile"* după cum scria Vasile Alecsandri în notele din *„Poesii populare ale Românilor"*. Ele sînt datorită unor compozitori ca Dimitrie Florescu, autorul Steluței, I. A. Wachmann, Al. Flechtenmacher, A. T. Zisso autorul operei Maddalena, ca și vechilor instrumentiști ai orchestrei Operei din București, Michael Foltz și Honoré Coste etc., etc. În orice caz, activitatea cea mai susținută cu această ocazie a avut-o Al. Flechtenmacher, care nu numai odată a dat dovada celui mai cald patriotism, confundîndu-și idealurile proprii cu cele ale patriei.

Un alt mijloc de răspîndire al ideilor unirii, mijloc de largă accesibilitate, însă exclusiv pentru mediul urban, a fost scena. Trebuie menționat că, în acest caz, pentru ca valoarea agitatorică a materialelor să fie mai pregnantă, ca cele expuse să fie mai accesibile, s-au adresat formelor muzical-scenice cele mai simple, cîntecelul comic și vodevilul.

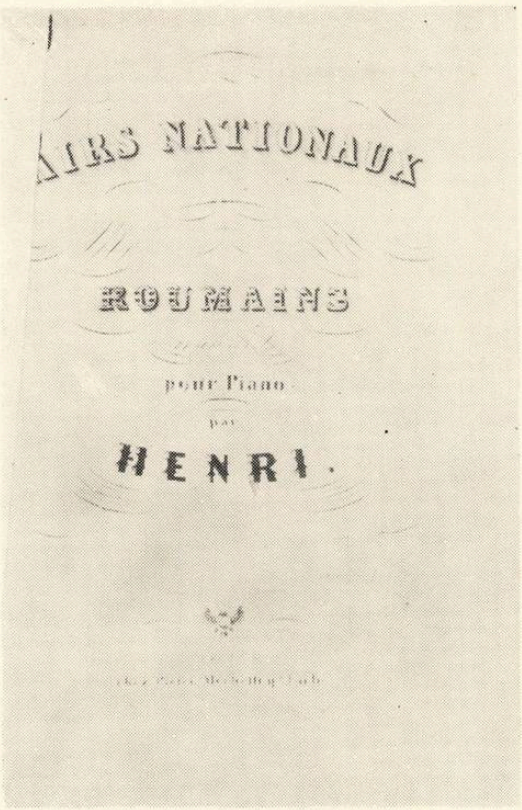
La 1855 apare la lumina rampei un modest vodevil — datorat lui Ion Dumitrescu — inti-

[4]) Dacia litterară Tom. I. Iași 1840, K. Negruzzi. Scene pitorești din obiceiurile Moldovei. Cîntece populare a Moldoviei, pag. 121.

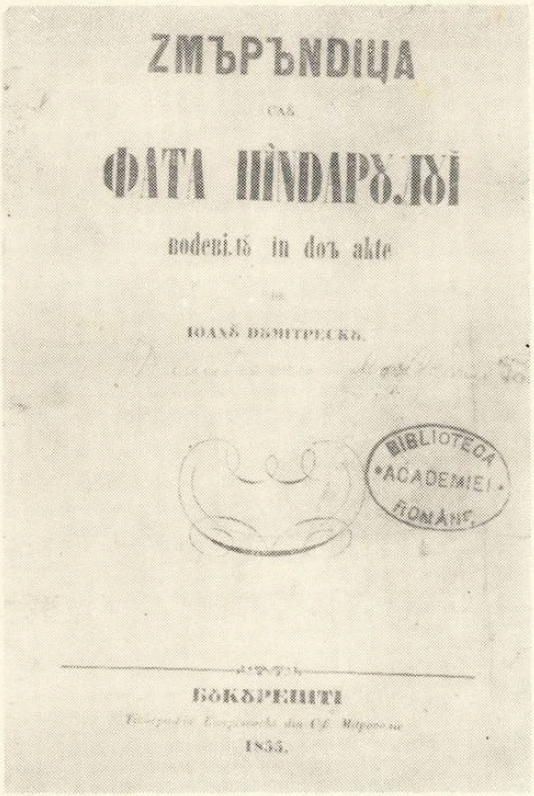


Cintecul lui Mihai Viteazul scris pe un manuscris contemporan

Reprezentarea Unirii realizată de pictorul bănăţean N. Popescu



H. Ehrlich — Culegere de folclor



I. Dumitrescu — Movileanu, Zmărăndiţa, Fata pîndarului

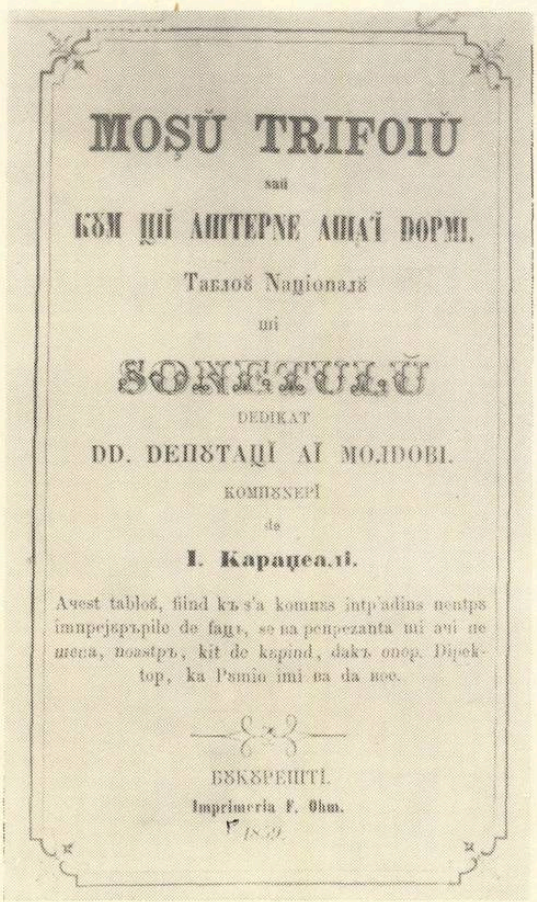
PĂCALĂ și TÌNDALĂ.

DIALOGŬ POLITICŬ

de

VASILE ALESSANDRI.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE



MOȘŬ TRIFOIŬ

saŭ

КȢМ ЦІЇ АШТЕРНЕ АШАЇ DOPMI.

Таблоȣ Naціonaлȣ

mi

SONETULŬ

DEDIKAT

DD. DEПȢTAЦЇ AЇ MOЛDOBI.

КОМПȢNЕРЇ

de

I. Караџеалі.

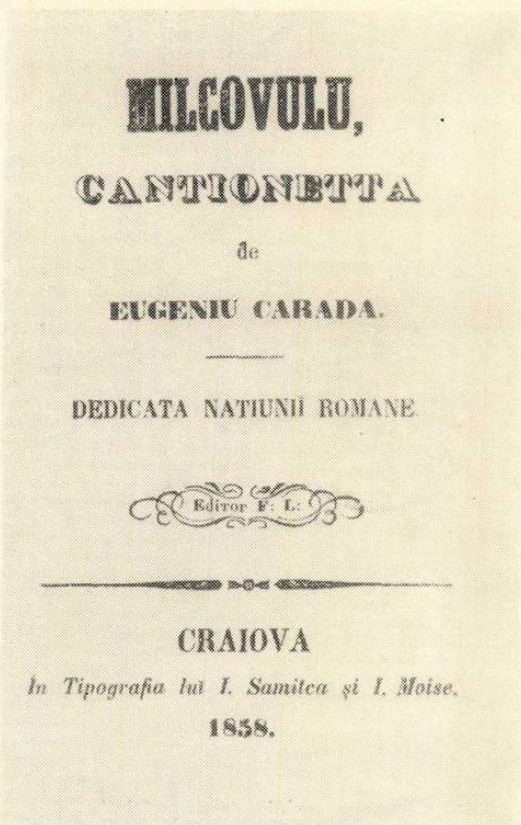
Ачest tabloȣ, fiind kъ s'a komпȣs intp'adins пentpȣ imпpejȣpъpile de faцъ, se ва pепpezanta mi aчi пe шeпa, noastpъ, kit de kȣpind, dakъ onop. Dipektop, ka Pȣmîn imi ва da вoe.

БȢКȢРЕШТЇ.

Imprimeria F. Ohm.

1859.

Piese cu muzică, relative la Unire



MILCOVULU,

CANTIONETTA

de

EUGENIU CARADA.

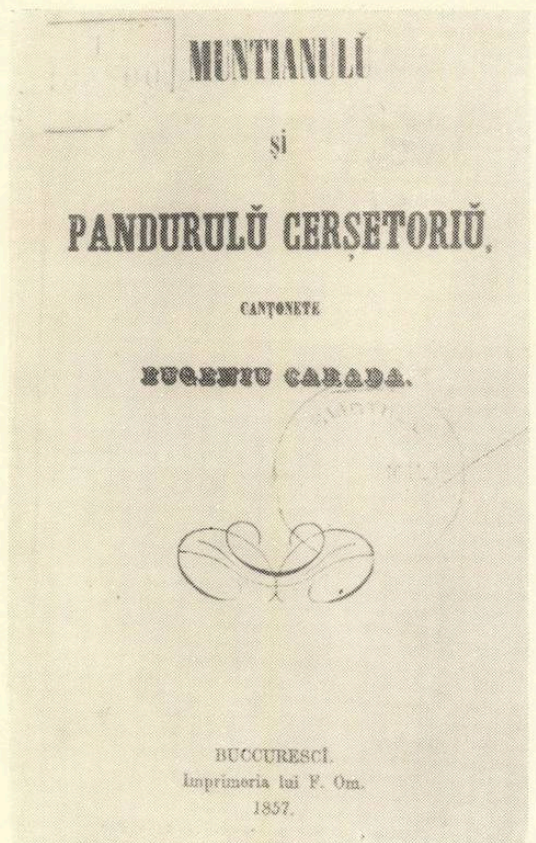
DEDICATA NATIUNIÏ ROMANE.

Editor F: L:

CRAIOVA

In Tipografia luĭ I. Samitca și I. Moise.

1858.



MUNTIANULĬ

și

PANDURULŬ CERȘETORIŬ,

CANȚONETE

EUGENIU CARADA.

BUCCURESCÎ.

Imprimeria lui F. Om.

1857.

tulat, *Zmărăndița* sau *Fata pădurarului,* care face primul pas în propaganda pentru Unire. Din punctul nostru de vedere, cele mai importante sînt versurile cîntate de flăcăi, la ridicarea cortinei în primul act —

Trageți danțu măi flăcăi
Și bățeți din iminei,
Ca să sune bătătura
Și să piară neunirea

Dintre toți acești săteni
Și ceilalți împrejureni
Care se chiamă români
După cele din străbuni.

Lucrările care au urmat vodevilului au desbătut cu mai multă siguranță tema politică propusă.

Piesa cu cîntece a lui Petre Grădișteanu, un apolog într-un act, lucrare tipică de propagandă, este intitulată *„O noapte pe ruinele Tîrgoviștei"* sau *„Umbra lui Mihai Viteazul"*. Subiectul e foarte simplu : lîngă ruinele Tîrgoviștei stau de vorbă trei fete Viorica, Miorica și Florica. E noapte. Viorica începe un cîntec imaginat a fi fost auzit de la un călător venit din București. Sensul textului, de altfel, foarte lung, este clar, unirea surorilor care stau în aceeași veche grădină —

Urmează, o scenă cu tunete, etc.... apoi apare umbra lui Mihai Viteazul — care rostește un monolog, unde își pune, în final, întrebarea :

Ce, oare România,
. . . . . .
S-a înălțat la punctul unde voiam s-o văz
A devenit ea mare și liberă, unită...?

După aceasta, Mihai iese din scenă ca să fie urmat de doi călători — Gheorghe *Unescu* și Costache Ghimpeanu — a căror discuție conchide : *Unire.*

Tot un apolog într-un act este și *Moș Trifan* sau *Cum ți-așterni, așa dormi* de Iorgu Caragiale. Și aici ca și în alte lucrări similare se joacă o *„Horă a Unirii"* —

Moldovene, nu te da !
Joacă, ici în hora ta,
. . . . . .

În final, un tablou apoteotic unde apar Moldova și Muntenia înfrățite — cu stindarde și cununi.

Cantonetele lui Eugeniu Carada, scrise pentru *Unire* se intitulează *„Munteanul"* și *„Milcovul"*. Concomitent se mai cîntau apologurile lui A. Costiescu *„Visul unui Român"*, jucat la Teatrul Național din București la 28 aprilie 1857, și *„Viitorul României"* de M. Pascali.

Elementul esențial din repertoriul publicat și nepublicat încă, cu privire la Unire, îl constituie unitatea națională, „Visul" românilor de a se uni într-o singură țară.

Caracteristic, tipic însă pentru acel moment este dialogul politic în versuri al lui V. Alecsandri, *Păcală și Tîndală,* scris în 1856 — care se încheie cu bine cunoscuta Horă a unirii.

Hai să dăm mînă cu mînă
Toți cu inima română
Să-nvîrtim hora frăției
Pe pămîntul României.

Desigur că, din motive lesne de înțeles, aceste materiale realizate pentru momentul respectiv reprezentau tendința către un limbaj muzical accesibil, mobilizator, legat de cîntecul de epocă. Aceste lucrări au conținut imagini artistice convingătoare. Muzicienii și scriitorii au luptat alături pentru realizarea unirii, etapă importantă în crearea statului național românesc.

Unirea principatelor a avut o mare importanță pentru sensul istoric al desfășurării muzicii și vieții muzicale românești. Unitatea de vederi, crearea ulterioară a conservatoarelor din București și Iași, dar mai ales conștiința națională comună au generat premizele apariției și dezvoltării școalei naționale de muzică din țara noastră. Aceasta n-ar fi putut apare în mod consecutiv în fiecare principat, ci pentru realizarea ei a fost necesar un stat național și unit.

Probleme de armonie în lumina muzicii contemporane

de AL. PAȘCANU

Asistăm de la începutul acestui secol la o frămîntare fără precedent în istoria muzicii întru căutarea unor noi sisteme muzicale, menite să ofere compozitorului posibilitatea de a construi lucrări într-o manieră care să-i garanteze noutatea, drumul tradițional părînd a se înfunda, sistemul armonic clasic părînd epuizat.

Atonalismul, organizat mai tîrziu în dodecafonismul serial (sistem care-și ia libertatea de a se încorseta la maximum), aleatorismul (care se încorsetează într-o libertate, ce merge pînă la improvizație), linearismul, poantilismul și alte „isme" (suspect de multe pentru o epocă atît de scurtă) bulversează gîndirea și preocupările creatorilor contemporani, unii din ei sinceri și de bună credință în eforturile lor pentru scoaterea acestei arte din impas.

Vorbind despre avangardism, reproducem o justă și spirituală definire făcută recent de marele actor Jean Louis Barrault : „avangardă = cuvînt în doi peri care înseamnă poate : a precede sau ajunge mai înainte decît trebuie".

Din păcate, între aceștia se amestecă mulți care vor să prindă din zbor formula magică, garanție de succes și celebritate, preocupați nu atît de ceea ce au de exprimat cît de modul în care o vor face. Ei greșesc crezînd că un arsenal de mijloace tehnice moderne (armonie „modernă" melodia punctată din 7-me mari, 9-ne mici și 4-te de tot soiul, nelipsitul detașament de percuție, orga electronică etc.) le asigură confecționarea unei muzici moderne. Eroare ! În felul acesta riscă să-și asigure sonoritatea uniformă la modă dacă se consideră scutiți de efortul interior al fondului.

Dimpotrivă, uneori, cu procedee aparent simple și cunoscute, dar folosite într-un mod surprinzător, se poate obține o muzică nouă și proaspătă. Pe scurt, poți să fii vechi cu mijloace noi și nou, cu mijloace vechi, dar postura din urmă cere un efort considerabil, pricepere și talent, ceea ce nu întîlnim pe toate drumurile.

Dincolo de iureșul gălăgios al atacurilor avangardei moderniste, o pleiadă de muzicieni necruțați de îndoieli și întrebări, refuzînd soluția „noutății cu orice preț" care ar putea conferi notorietate între 2 pînă la 5 ani, fără ostentație și radicalism, continuă să practice cu gravitate și migală arta verificată în timp, străduindu-se pe drumul din ce în ce mai anevoios să aducă o cărămidă la uriașul edificiu al muzicii, să șlefuiască un colț, să ajute cu un pas mersul înainte, fără a urmări răsturnarea trecutului cu explozia noutății.

Bineînțeles, în ambele tabere, alături de creatorii îndrăzneți, sîrguincioși, frămîntați să aducă contribuția lor originală, există o sumedenie de compozitori care pastișează comod, convinși că sînt ultra contemporani, pentrucă reproduc pe Webern, Stockhausen, Boulez, sau Xenakis. În timp ce alții, agitînd fanionul tradiției, cred că merg pe drumul cel mare al istoriei pentrucă ei copiază cu încredere pe Wagner, Brahms, Strauss, Franck sau Debussy. În acest peisaj contemporan, nu am înțeles de ce acei care copiază pe Stockhausen sau Boulez sînt superiori acelor care îl copiază pe Debussy.

Din această succintă și incompletă schițare de poziție, se desprinde o premiză pentru conturarea profilului învățămîntului muzical.

Studentul trebuie să se *formeze* și nu să se *informeze* în sistemele clasice pentru ca orientarea sa contemporană să se facă conștient, bazat pe cunoașterea tuturor sistemelor, nu din neputința practicării lor. Să fie modern „de voie" și nu de nevoie, ca să vadă care dintre inovații se definitivează și care sînt cele efemere.

Deabia atunci își va da seama cu adevărat de valoarea inovației cînd o va cuceri, și nu cînd o va mima, în neștiință de altceva, necunoscînd tezaurul muzicii decît „după ureche" și „pe ici, pe colo".

Considerăm că, a cunoaște sistemul armoniei funcționale este un act de cultură indiferent dacă va fi practicat sau nu.

Dacă ieșim din cercul restrîns al acestei prime jumătăți a secolului XX, dacă încercăm să privim evoluția muzicii într-un ansamblu mai cuprinzător, dovedindu-ne mai înțelegători și mai puțin pătimași, cunoscînd mai pe îndelete și mai atent detaliile altor epoci, vom constata că asemenea probleme, privind înnoirea muzicii, au frămîntat în orice epocă estetica și preocupările artiștilor. E drept, poate nu atît de acut ca astăzi, cînd proporțiile sînt pe măsura epocii noastre.

În plus, astăzi intervine în luptă o armată nouă, aceea a muzicologilor, oameni care, dacă nu fac muzică, în schimb, scriu și vorbesc despre ea, întreținînd profesional o efervescență de limbaj, menită să înconjoare fenomenul muzical cu un nimb de foc, peste care, deseori, se toarnă gaz, fenomen inflamabil care distrage deseori atenția de la muzică și înfierbîntă spiritele.

În această privință, se constată la adresa unei muzici de avangardă, o propagandă prea vehementă, ostentativă, categorică și eminamente laudativă, care, nu numai că nu o slujește, ba, dimpotrivă, crează o inhibiție în rîndurile celorlalți muzicieni și mai ales a publicului, făcînd să nu se remarce acel mic procent de valabilitate constructivă pe care avangardismul l-ar putea conține.

Nu am auzit pînă acum semnalîndu-se niciun eșec în muzica avangardistă. Ducîndu-se în seara concertului spre sală, susținătorii : profesioniști sau amatori, știu chiar din momentul în care-și fixează papillon-ul la gît că va fi un succes și că cele 28 de persoane automat entuziaste vor impune categoric bisul, spre nedumerirea restului auditoriului.

Se vorbește cu competență în sentințe definitive despre insuccesele unor poeme simfonice ale lui R. Strauss, despre nereușita mariajului dintre voci și orchestră în Simfonia IX-a de Beethoven, despre lungimile exagerate din lucrările lui Berlioz sau Mahler, dar nu se pomenește de niciun insucces contemporan, de nicio imperfecțiune a lucrărilor aparținînd muzicii de avangardă !

Nu e oare suspect cînd un om nu greșește niciodată ? De unde vine oare atîta perfecțiune care — ciudat — nu prea ne încîntă nici chiar la a 15-a audiție (cum recomandă apologeții ei) ?

În orice caz depistarea noului, consolidarea și consacrarea sa, este o acțiune care implică luptă, eforturi, pricepere, talent, bună credință, riscuri, eșecuri și răspunderi, în care nu trebuie și nu avem dreptul să angajăm pe studentul de conservator care, înainte de orice, trebuie să-și însușească un meșteșug și cultură, fără de care nu poate obține dreptul de cetățenie în artă și nu va putea să detecteze și să aprecieze adevărata valoare a noului.

„Noul" pentru studentul de conservator îl constituie mai întîi de toate operele lui Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner și ale altor mari creatori, material extrem de vast pentru perioada restrînsă de studiu, cînd de-abia are timp să-l audă, și cu atît mai puțin să-l înțeleagă.

În uriașa desfășurare a muzicii trebuie să remarcăm o distincție, o demarcație categorică în ceea ce privește natura sistemelor practice.

De o parte, stă sistemul clasic, tonal, *descoperit* de Rameau la începutul secolului XVIII și pe de altă parte, cele inventate, de la începutul secolului XX și, mai ales, în zilele noastre.

Primul s-a născut *în urma* operelor de artă valoroase, pe care compozitorii vremii îl practicau intuitiv iar după cristalizarea, ordonarea și legiferarea lui (în Tratatul de Armonie al lui Rameau, 1722) avea să cunoască magnifica înflorire și consacrare adusă de capodoperile secolelor XVIII și XIX.

Celelalte sisteme au fost create *anterior* operelor de artă, sub beneficiu de inventar, fără ca ele să se dovedească ulterior integral satisfăcătoare sau să fi fost confirmate categoric prin valoarea muzicii respective, fapt care explică și căutarea mereu a altora și aglomerarea atîtor sisteme într-o perioadă de numai o jumătate de secol.

Verificarea practică și lipsa de adeziune a marelui public față de aceste noutăți au determinat o nouă tactică din partea unor muzicieni avangardiști, care au început să facă concesii, în timp ce alții, la liberă concurență, ne oferă numele și sistemul lor „nemaivăzut", „nemaiauzit", „muzica viitorului".

O altă deosebire capitală, fundamentală, intrinsecă, o constituie faptul că sistemul funcțional clasic este *natural*, în timp ce majoritatea celor inventate sînt *artificiale*.

Funcționalitatea și tonalitatea sînt în noi, nu în tratate. S-a bîjbîit sute de ani, s-a căutat, s-a trecut prin moduri (toate modurile oferite de coardele lirei și de teoreticienii antici, de bisericile evului mediu) în timp ce acelea etichetate tonus lascivus și tonus peregrinus, (modul de *do* și *la)* care circulau zdravene în muzica popu-

lară, nu erau admise printre modurile oficiale. Abia în secolul XVI aveau să fie recunoscute ca modurile 9 şi 11 (al 5-lea şi al 6-lea autentic).

Vor fi fost şi atunci discuţii, împotriviri şi lupte, dar a învins firescul, naturalul, pentru că nu era vorba de o construcţie artificială a vreunui teoretician cu spirit inventiv, ci, dimpotrivă, de victoria unei stări de fapt, a unei realităţi, spontane şi viabile, care nu aştepta decît să fie înregistrată şi consemnată de teoreticienii refractari şi încorsetaţi în canoane rigide.

Un alt fenomen asemănător care demonstrează că sensibilitatea, „conştiinţa auditivă" umană au călăuzit cristalizarea sistemului tonal împotriva regulilor inchistate ale teoreticienilor ni-l oferă polifonia.

Începînd din secolul IX, are loc marea descoperire a evului mediu : polifonia. Este de reţinut repetarea termenului „descoperire". Polifonia nu a fost inventată de un compozitor „genial".

Dovadă că au existat două feluri de polifonie : una populară şi alta, savantă, cultă. Polifonia populară s-a dezvoltat mai în largul ei în Anglia, ţară, care, fiind mai depărtată de leagănul culturii greco-romane, scăpa astfel de tirania teoreticienilor îmbibaţi de acea cultură.

În polifonia populară se practicau mersurile paralele de terţe şi sexte *(gymelul* şi *falsul burdon).* Or, în polifonia cultă aceste intervale erau proscrise ca imperfecte, singurele consonanţe admise fiind cele perfecte : octava, cvinta şi cvarta.

Imaginaţi-vă ce conflict va fi avut loc între apărătorii dogmelor savante şi asaltatorii însufleţiţi de vitalitatea unei arte cuceritoare care se desfăşura din plin, dar, — pînă la urmă — terţele şi sextele au învins.

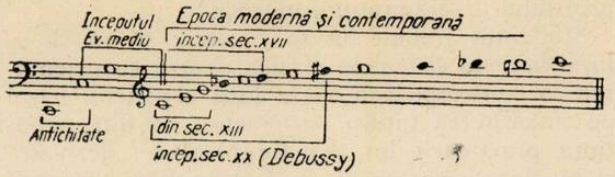
Cucerirea aceasta s-a făcut cu preţul contrazicerii şi excluderii octavelor, cvintelor şi cvartelor ? Nu. Dimpotrivă ! Ele se vor contopi într-un acord perfect (şi la propriu şi la figurat) însumînd o etapă nouă spre cristalizarea tonalităţii.

Am încercat mai înainte să găsim cîteva dovezi pentru a demonstra caracterul natural, firesc, al sistemului tonal ; busola care a orientat căutările oamenilor fiind propria lor sensibilitate.

Iată însă că evoluţia şi istoria armoniei pot fi explicate ştiinţific, pe bază materială (printr-o analiză tardivă, ce-i drept) pe temeiuri acustice, cercetînd intrinsec sunetul. Acesta conţine în alcătuirea sa schema istorică a armoniei.

Aşa cum sămînţa, oricît ar fi de mică, conţine în unitatea ei toate caracterele viitorului individ matur, care se va dezvolta din ea, tot aşa evoluţia acordului şi a armoniei se găsesc conţinute în organizarea intimă a unui sunet.

Ştim că sunetul, aparent simplu, este însoţit de o serie de armonice :



Scoaterea la iveală a acestor elemente componente din structura sunetului şi emanciparea lor prin intonare la aceeaşi intensitate cu fundamentala ilustrează naşterea acordului.

După cum se observă, parcurgerea etapelor nu se face într-o viteză uniformă. Pentru primele intervale sînt necesare secole întregi, pe cînd încărcarea acordului în ultima fază se face accelerat, în numai cîţiva ani, pînă la suprasaturarea finală, suprapunerea tuturor celor 12 sunete.

Dar tot această analiză a constituţiei interne a sunetului ne arată impunerea unui element (fundamentala apare de cele mai multe ori), ierarhizarea în jurul unui sunet fundamental (funcţionalitatea).

În mod natural, nu există egalitate absolută nici chiar — spune ştiinţa — între două picături de apă.

Iată de ce egalitatea artificială, impusă de dodecafonie tuturor sunetelor, contrazice natura intimă a sunetului şi sensibilitatea noastră, ne derutează şi ne dă o senzaţie de haos pe care organizarea seriei nu reuşeşte să o corecteze.

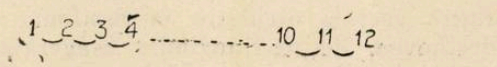
Se afirmă deseori că dodecafonia îşi trage rădăcinile din „Tristan şi Isolda" de Wagner. Se confundă aspectul cu fondul, aparenţa cu esenţa. Hipersensibilizarea tonalităţii wagneriene, care foloseşte toate cele 12 sunete, nu repudiază tonalismul, dimpotrivă, abundă de tonalităţi, fluctuante la fiecare măsură, lunecînd pe vadul sensibilelor ; dar ele sînt omni-prezente şi multiple, echivoce în meandrele veşnicelor modulaţii cromatice.

În tehnica dodecafonică sunetele sînt alăturate mecanic repudiind atracţiile prin sensibile, sunetele sînt cît se poate de desprinse unele de altele.

„Urechea noastră percepe sunetele într-o modalitate specific *umană, socială.* Datorită acestei condiţionări social-istorice, întregul nostru cîmp auditiv este organizat *tonal,* iar mişcarea internă a formelor muzicale, istoriceşte constituite e orientată *melodic* şi *armonic funcţional*" (Pavel Apostol „Ce reflectă muzica ?" Articol publicat în „Muzica" 9/1963).

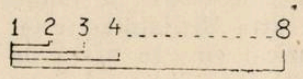
Deosebit de interesantă apare observaţia lui Ansermet [1] cînd afirmă că :

Sistemul dodecafonic în care raporturile se constituie între cîte două sunete :



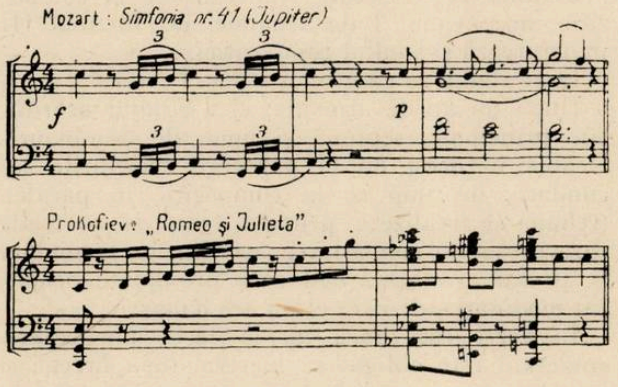
[1]) Din lipsa materialului original citez pe Ansermet din articolul „Ce reflectă muzica ?" de Pavel Apostol. „Muzica" 9/1963.

este în *contradicție cu modalitatea percepției noastre auditive,* care în virtutea structurii sale logaritmice, are o organizare centrată în raport cu prima poziție tonală (centru tonal) :



O altă concluzie care se detașează din cele de mai sus este adevărul că sistemul tonal rămîne infailibil pînă la ora actuală și — oricare ar fi desfășurarea viitoare a muzicii cu inventarea sau descoperirea altor sisteme — el rămîne la locul său de cinste. Încercările recente în loc să-l doboare, i-au dovedit forța.

Mai cu seamă că practica muzicală ne dovedește că el poate fi mereu împrospătat și dezvoltat. Do majorul lui Mozart nu este do majorul lui Prokofiev :



Pe de altă parte, să nu uităm că tonalitatea și funcționalismul nu sînt o problemă măruntă de înlănțuire de acorduri, că funcționalitatea nu înseamnă T, D, SD, și sensibila rezolvată la tonică.

Acest sistem susține construcția planurilor tonale și deci a formelor, cheia de boltă a compoziției. A vorbi de funcționalism, în genere, înseamnă a vorbi și de logica, de gîndirea muzicală.

Respectul și recunoașterea funcționalismului nu înseamnă conservatorism, stare pe loc sau înverșunare împotriva noului. Uriașa perspectivă a funcționalismului înseamnă *îmbinarea* diferitelor aspecte care s-au înfruntat la vremea lor, topindu-se cu timpul într-o indisolubilă unitate.

În iureșul noului, multe petale se scutură și numai cîteva rodesc, pierzîndu-se cu vremea în bogata coroană a marelui trunchi al artei.

Trebuie să recunoaștem că epoca modernă și contemporană au adus noi și variate aspecte funcționalismului clasic.

Ne putem da seama de uriașa sa evoluție și cuprindere, dacă ne gîndim că funcționalismul admite că : „orice sunet poate figura într-un acord și că orice acord poate fi plasat în orice tonalitate". (D. Cuclin).

Dacă, la început, este vădită unitatea stilului armonic al clasicilor vienezi (care se deosebesc între ei din acest punct de vedere foarte puțin, doar prin cîteva particularități) cu vremea, începînd cu romanticii, se cristalizează deosebiri din ce în ce mai marcante, iar anumite individualizări se conturează puternic (ca Wagner și Brahms). Și această demarcație continuă la urmașii lor cînd putem înregistra existența unor limbaje proprii personale.

Oare toate aceste particularități contrazic sau nimicesc unitatea sistemului funcțional ?

Nu ! Ele îi lărgesc dimensiunile și toate la un loc, pot fi reunite într-un viitor capitol.

Ce trebuie să facă studiul armoniei în fața acestei realități ? Să legifereze stilul armonic al fiecărei personalități ?

Asta ar crea un haos stufos și inoperant.

Știința armoniei nu poate părăsi sinteza, descoperirea legilor de gîndire, logica.

Dar, în cadrul unui mare sistem, pot fi făcute *analize armonice,* unde se vor sublinia aspectele originale, specifice marilor creatori.

În măsura în care, la un moment dat, se vor desprinde noi aspecte comune ale muzicii contemporane, se vor putea sintetiza noile trăsături generalizate. Se vorbește în ultima vreme de „armonia lineară", de o crescîndă întrepătrundere a contrapunctului și armoniei, cromatizarea tonalității, independența disonanței, emanciparea ei în tonică, întărirea rolului melodic al vocilor etc.

Prea aproape de fenomenul nou, nu-i putem prinde toate dimensiunile și semnificațiile.

De foarte multe ori, contemporanii, între ei, s-au apreciat greșit. E treaba urmașilor să judece obiectiv.

Pe urmă, trebuie văzut ce rămîne și ce se dezvoltă sau ce este steril și dispare.

Pentru toate acestea trebuie să lăsăm timpul să confirme sau să infirme.

De altfel, întotdeauna, studiul armoniei și al contrapunctului i-au învățat și deprins pe muzicieni mai mult cum au făcut alții decît cum să facă ei. Ele sînt un mijloc de deprindere și disciplinare a gîndirii muzicale și nu un arsenal de rețete de originalitate și inovații. Marile personalități au călcat uneori regulile, scandalizînd pe profesorii înțepeniți în canoane. Dar cu vremea, aceste „nereguli" generalizate devin reguli. Nu trebuie însă să se creadă că orice indisciplină sau rebeliune asigură inovația și mersul înainte. Asistăm astăzi la o „industrializare" a noutății cu orice preț. Noutatea conține în proaspăta sa apariție, fatale imperfecțiuni pe cînd perfecțiunea, în adîncimea sa, veșnice noutăți.

Dar dacă studiul armoniei nu poate fi la zi, cu ultima inovație din ultimul concert, aceasta nu poate constitui totuși o scuză pentru pagina istorică la care ne-am oprit în predarea armoniei și pe care n-o mai întoarcem : Wagner și — pentru a spune adevărul — nici pe aceasta n-o străbatem în toată profunzimea ei.

În artă, noul nu trece granița epocii în care a apărut decît însoțit de pașaportul emoției ar-

tistice, care atestă astfel că noul este încă în viață.

S-au văzut lucrări care, fără să revoluționeze sau să reformeze arta, s-au înscris definitiv în repertoriu pentru valorile afective închise cu măiestrie în paginile lor (cazul Brahms), pentru că perfecțiunea frumosului estetic care stîrnește emoția artistică este singura valoare ce nu se ofilește, deoarece fenomenul psihic nu poate fi trăit de două ori identic și, de aici, posibilitatea de a fi repetabil.

Astfel, se explică faptul că ascultăm astăzi cu participare și sinceră trăire emoțională lucrări, nu bătrîne, ci tinere de trei secole, căci fiecare epocă aruncă lumini noi asupra acestor diamante șlefuite în nenumărate fațete.

Trebuie să demarcăm mijloacele tehnice ale unei opere muzicale de conținutul ei emoțional. Mulți și mai ales tineri muzicieni confundă complexitatea crescîndă a tehnicii cu progresul artistic. Aici, ne întrebăm și noi ca Pablo Casals „Ce este progresul în artă ?".

Ei judecă lucrurile artistice ca și cînd s-ar găsi în domeniul automobilelor. Numai că, în artă, ultima operă și autorul nu sînt, din această cauză, superiori predecesorilor.

Arta scoate la iveală, cu mijloacele care sînt în veșnică evoluție, ceea ce este permanent în sufletele oamenilor.

În timp ce gîndirea și tehnica sînt într-o continuă prefacere, afectivitatea și sensibilitatea umană oscilează pe coordonate restrînse dar veșnic vii.

Beethoven nu este superior lui Bach, Wagner nu e deasupra lui Monteverdi, Prokofiev nu-l depășește pe Chopin iar Varèse nu-l pune la pămînt cu detașamentul său de percuție pe suavul Scarlatti care nu dispune decît de un clavecin, pe motiv că dețin mijloace tehnice mai complexe.

Recunoaștem, acordurile încărcate și hipersensibilizate ale lui Wagner, modulațiile în veșnică desfășurare, pluralitatea tonală și alte elemente tehnice, care antrenează și realizarea timbrală și orchestrală, sînt mai complexe decît acordurile, modulațiile și orchestra lui Monteverdi.

Meritul lui Wagner, ca și al lui Monteverdi, nu stă în simpla folosire a acestor mijloace ci în felul în care l-au folosit, pentru că fiecare, la vremea lui, putea să rateze, așa cum au făcut-o cei ale căror nume nu au mai ajuns pînă la noi.

Armonia și contrapunctul trebuie asimilate profund pentru a da voie muzicianului să se exprime în arta sa, cu maximum de degajare, spontaneitate și mobilitate.

Un exemplu elocvent în această direcție îl constituie figurile a doi compozitori : Bach și Berlioz.

Bach compune întîrziat, în stil contrapunctic, cînd contrapunctul apusese, dar îl duce la o nemaiatinsă culme de desăvîrșire (el sintetiza în soliditatea meșteșugului său întreaga tehnică a epocii anterioare) contopind o calitate în alta (contrapunct-armonie).

Berlioz e înoitor din cap pînă-n picioare, revoluționează totul : concepe muzica cu program, exploatează timbrurile, perfecționează tehnica orchestrației și a orchestrei, se folosește de stereofonie, învie arta dirijatului, este pamfletar și cronicar muzical etc., în afară de armonie, pe care, o poseda la un nivel nu prea înalt. Amănuntul acesta se răzbună într-o oarecare măsură: de Berlioz se vorbește mult și se cîntă puțin.

Din păcate, într-o goană de parvenire, mulți tineri studenți consideră studiul armoniei și contrapunctului drept o întîrziere nefastă într-o lume perimată, „jucării de copilărie pe care, cînd devii matur, le arunci la pod", în orice caz, o îndeletnicire care nu are nici o legătură directă cu „arta" pe care o vor exercita.

Fără ca acesta să fie motivul principal, trebuie să recunoaștem cîteva circumstanțe nefavorabile rezultînd din actuala organizare a studiului armoniei și contrapunctului în conservatoare.

În anul II de studii, studentul de la compoziție începe anul I de armonie, iar în anul III inaugurează și studiul compoziției.

În ce stadiu se găsește el atunci ?

După un an de armonie, el a studiat acordurile principale, septima și nona de dominantă. Deabia în acest an el parcurge acordurile secundare, în timp ce la compoziție în paralel, trebuie să realizeze primele fraze și perioade care presupun cunoașterea acordurilor secundare și alterate și forma-lied care presupune neapărat modulația, de care el nu are habar.

În acest caz, dacă nu ia lecții particulare, studentul este obligat să lucreze după ureche și improvizație auto-didactică, el se comportă, pe jumătate ca un compozitor amator, formîndu-se prin reproducerea celor mai „avansate" dintre cele avansate.

Mersul rămîne același pînă la sfîrșit, compoziția înainte, armonia din ce în ce mai în urmă, aceasta atrofiindu-se apoi ca un apendice de care — practica a dovedit-o — te poți lipsi.

Și, astfel, asistăm la examenul de stat la situații paradoxale : „avansat" în lucrările instrumentale, și simfonice, candidatul se dovedește incapabil să armonizeze corect un cor la patru voci sau să realizeze o simplă modulație diatonică.

De multe ori, ca profesor (și folosesc aici termenul nu la peiorativ : un pedant cu ochelarii miopiei intelectuale pe nas) rămîi derutat, cînd, numeri printre cei 25—30 de înflăcărați aplaudatori care strigă invariabil „bis" la primele audiții cu percuție, pe cei mai slabi studenți, pe cei care nu pot distinge tonica de dominantă, care nu pot scrie corect un dicteu în doimi pe trepte principale, care nu pot înlănțui acordurile IV cu V fără cvinte și octavele paralele și care — ce-i mai grav — nu mai vibrează la capodoperile trecutului sau n-au vibrat niciodată.

Ei nu știu că ecuația inovației = tradiție + 1 pas spre necunoscut. Că asimilarea trecutului nu te dă înapoi, dimpotrivă, este o acumulare

de combustibil artistic care te lansează de pe această pistă spre alte zone de avînt.

Să încercăm acum să deslușim cîteva concluzii privind organizarea predării armoniei în institutele superioare.

1. *Armonia funcțională* trebuie să rămînă baza și miezul celei mai mari părți a acestui studiu. Teoria tonalității hipersensibilizate, cu toate notele melodice rezolvate sau nu, cu admiterea oricărei note în orice acord poate explica multe aspecte din muzica contemporană.

În afara faptului că ea servește și studenților de la compoziție care reprezintă o infimă minoritate, ea va sluji celor mulți : viitorii interpreți, profesori și muzicologi, care o vor utiliza, pentru descifrarea conținutului a celei mai mari părți a repertoriului valabil și consacrat, tezaurul acestei arte.

2. O pedagogie modernă nu poate închide ușa evoluției și înoirilor în acest sens. În acest scop, s-ar putea institui fie anumite ore de seminar, fie un curs complementar după absolvirea armoniei, care, neputînd edicta principii cristalizate, definitive și categorice, ar putea totuși informa asupra cîtorva sisteme și practici, bazîndu-se pe unele analize făcute asupra unor lucrări care, depășind epoca în care au fost create, ne oferă perspectiva unei afirmări. Aici, se vor pregăti oamenii care vor face sinteza de mîine.

3. Armonia este știință și artă. Dar la școală, ea se reduce la comunicarea unor reguli privind înlănțuirile acordurilor, urmată de corectarea temelor. Totul rămîne la faza unui meșteșug minor chiar cînd tema e în major, fapt care nu atinge hotarul artistic.

Vom putea demonstra artisticul armoniei făcînd *analizele* marilor capodopere, exemplificîndu-le apoi prin audiție : În felul acesta regulile vor căpăta viață și strălucire.

4. Cel mai mare neajuns de care suferă studiul armoniei și al contrapunctului constitue insuficiența predării și, deci, a asimilării.

Beethoven spune la un moment dat că : armonia și contrapunctul trebuie să fie studiate timp de 9—11 ani, pentru ca ele să intre în reflex și, în momentul în care compui, să nu te mai gîndești la reguli, să te desfășori spontan. Între nouă și unsprezece ani, armonia pe vremea lui Beethoven.

Iar noi : doi pînă la trei ani, de două ori pe săptămînă, o disciplină care trebuie să mai cuprindă cel puțin încă un secol de muzică după Beethoven.

În plus, cursul este colectiv, și, dacă a explica e totuna că o faci în fața a doi studenți sau a două mii de studenți, în schimb în ora de corectat, nu e totuna ca ea să fie acordată pentru verificarea temelor a zece studenți sau a unuia singur. Nu mai vorbim de profesorii de armonie și contrapunct de la instrumente și canto care lucrează cu 40—50 studenți.

În primul caz, corectarea, cu riscurile vitezii, se reduce la semnalarea greșelilor, fără să se dea și soluțiile de remediere, în spiritul intenției urmărite de student.

Dacă expunerea poate fi curs colectiv, corectarea trebuie să se dilate la proporțiile unui curs individual.

Tot în insuficiența de timp acordată studiului armoniei rezidă aglomerarea capitolelor și oprirea în preajma lui Wagner, timpul nemaipermițînd străbaterea sistematică mai departe.

5. Spațiul destinat acestui studiu este cu atît mai insuficient, cu cît nivelul „universitar" pornește de la Zero.

În marea majoritate a cazurilor, studenții inaugurează aici studiul armoniei și al contrapunctului, iau cunoștință și, pentru a-l construi corect pe diferite trepte și tonalități, e necesar să se recapituleze gamele majore și minore cu toate armurile și intervalele respective.

Soluția ?

S-au propus două :

I. — predarea armoniei încă din școlile medii de muzică într-o secție nouă : cea teoretică destinată viitorilor dirijori, profesori și compozitori.

Această soluție promițînd un avantaj, prezintă mai multe inconveniente.

În primul rînd, divizarea elevilor în interpreți și „teoreticieni" este prematură la pubertate și riscă erori. Toți cei cu înclinații muzicale demonstrate de abilitate instrumentală vor fi trecuți la „interpreți", în timp ce cei mai puțin dotați, care nu se prea descurcă cu instrumentul vor fi declarați „teoreticieni", puși să învețe tonalitățile, armurile, măsurile, acordurile cu cifrajele și înlănțuirile lor și rezolvările sensibilelor ca și ale septimelor.

La institutele superioare de muzică, „teoreticienii" se vor găsi, alături de foștii lor colegi „interpreți" care nu au reușit la instrument și de bacalaureații altor școli medii, care au accesul de drept într-un institut superior.

Profesorul va avea în față o clasă eterogenă, alcătuită din avansați, mediocri și inocenți.

Ce-i va rămîne de făcut decît să ia totul da capo, plictisind pe cei care știu, reparînd pe cei care șchioapătă și deschizînd drumuri noi celor-lalți ?

Deci, s-ar ajunge tot acolo, într-un cadru pestriț, fără unitate.

II. — o altă soluție se poate adopta în cadrul intern al fiecărui insitut, pe deoparte prin dilatarea timpului alocat studentului, fără a i se încărca orariul și așa aglomerat, pe de alta, prin diferențierea predării armoniei și contrapunctului pe specificul secției respective.

Considerîndu-se corectarea temelor curs individual și alocîndu-se unui student un minim de un sfert de oră, desfășurarea s-ar face pe îndelete, cu semnalări, sugestii, discuții și soluții care ar ajuta mai eficient recomandările teoretice ale părții expozitive.

Cei patru studenți, cărora li s-ar pune la dispoziție ora respectivă, pot asista în condiții superioare celor de acum, cînd 10—12 studenți se grupează în jurul pianului, și sesizînd greșelile

și calitățile temelor colegilor lor, pot înjgheba și un cvartet vocal pentru execuția temelor.

Astfel s-ar putea întrezări o cale și pentru formarea auzului armonic (care, la ora actuală, este numai văz armonic) corectîndu-se totodată infirmitatea pianului care, ciocănind, nu poate reda notele ținute și timbrurile diferitelor voci.

6. Diferențierea predării armoniei și contrapunctului pe specificul fiecărei secții ar contribui substanțial pe de o parte la realizarea unei maxime utilități, direcționînd eficient aportul acestor discipline în formarea artistică, iar, pe de altă parte, ar trezi și mai mult interesul și atașamentul studentului pentru studiu.

La ora actuală, viitorul profesor, dirijorul de cor, muzicologul și compozitorul sînt puși „în aceeași oală" și formați mai bine zis, informați, în materie de armonie și contrapunct absolut identic, deși preocupările și obiectivele lor sînt diferite.

Viitorul profesor ar vrea să-și însușească transpunerea corurilor de la 4 voci mixte la 2 și 3 voci egale sau o îmbinare mai efectivă între contrapunct și armonie pentru obținerea unei melodii concomitente mai ușor de reținut de către copii ; muzicologul ar vrea pe lîngă o insistență asupra analizelor și o istorie a stilurilor armonice ; compozitorului nu i-ar strica acel an suplimentar de armonie modernă, despre care am mai vorbit, și în plus, noțiuni de armonizare pianistică etc.

Studentul de la pian sau orgă va încerca măcar el să reînvie tehnica realizării basului cifrat pe clape și la prima vedere.

Toți interpreții ar trebui să insiste cel mai mult pe analizele armonice, pe deoparte, pentru a înțelege mai bine ceea ce au de interpretat și cum să interpreteze (de pildă : sensul ascendent sau descendent al modulațiilor, specificul cadențelor care sînt punctuația muzicală etc. au consecințe interpretative), iar, pe de altă parte, urmărirea planurilor tonale ale compoziției ușurează memorizarea și orientarea în arhitectura piesei, scutind multe eforturi ale studiului pierdut în amănunte.

★

Concluzia concluziilor ?

Am dori un studiu al armoniei și contrapunctului făcut serios, profund, nu la nivel de mediocru meșteșug, care să fie un mijloc de formare, nu de informare, viu ancorat în artă, nu simplu cod de reguli moarte.

Explicînd astfel marile capodopere le vom înțelege în adevărata lor profunzime și le vom iubi.

Cînd ești bine fixat în cultură, se micșorează riscul aventurilor. O realitate paradoxală : în artă, cunoașterea temeinică a capodoperilor trecutului înseamnă mers înainte.

Pe ignoranță, nu se poate construi nimic solid. O artă nu se poate reforma și zgîlții din temelii cu fiecare nou opus. La ora actuală se vorbește și se scrie mult despre muzică, se face muzică mai puțin. Artele sînt invadate de oameni inteligenți, dar nu și tot atît de talentați.

Și e prea multă polemică și gălăgie. În gălăgie nu se compune bine și muzica executată nu se aude clar. Să ne aplecăm cu gravitate, sîrguință și tenacitate asupra meșteșugului nostru, neîndurători cu niciuna din scăderile noastre.

Apoi, în tăcere, dar cu fervoare și devotament să căutăm nu atît noutatea cît muzica. Și, atunci, toate vor veni de la sine.

In continuare:

Despre creşterea artistică a tinerilor interpreţi

de G. IAROSEVICI

În articolul intitulat „Cum sprijinim creşterea artistică a tinerilor solişti" (Revista „Muzica" nr. 3, martie 1965), profesorul George Manoliu pune în discuţie problemele cele mai arzătoare ale învăţămîntului muzical instrumental. Le pune sincer, cu toată pasiunea şi, în acelaş timp, cu luciditatea şi precizia ştiinţifică proprii unui adevărat artist şi pedagog. Iniţiativa prof. Manoliu este deosebit de preţioasă şi oportună tocmai acum, cînd experienţa unei munci de 20 de ani permite concluzii şi poate constitui baza acţiunii de ridicare în continuare a învăţămîntului nostru instrumental.

Din capul locului ţin să exprim adeziunea mea totală la poziţia prof. Manoliu faţă de problemele pe care le dezbate articolul său şi care îşi merită titlul, căci aceste probleme îi privesc pe toţi tinerii muzicieni şi nu numai pe solişti.

Acceptînd cu bucurie propunerea revistei „Muzica" de a lua poziţie faţă de conţinutul articolului, voi relua cîteva probleme de bază, tratîndu-le mai detaliat şi-mi voi permite de a supune discuţiei altele, de care articolul prof. Manoliu nu se ocupă, dar care mi se par deosebit de importante şi urgente.

★

Analizînd învăţămîntul muzical distingem probleme a căror soluţionare apare pe cît de necesară, pe atît de grabnică şi altele, a căror soluţionare radicală fie că nu este *pentru moment* posibilă, fie că admite o oarecare amînare. În cele ce urmează, îmi propun a mă ocupa cu cele mai importante aparţinînd primei categorii.

Dacă ne punem întrebarea: sîntem oare absolut siguri de a fi reuşit să selecţionăm pentru învăţămîntul muzical de grad elementar într-adevăr *cele mai talentate elemente*, cred că nu vom putea da în toate cazurile un răspuns afirmativ, şi aceasta din următoarele motive:

a) Metodica actuală de examinare a dispoziţiilor muzicale native comportă încă îmbunătăţiri de ordin ştiinţific. (De altfel, literatura de specialitate din diferite ţări abundă de opinii divergente în ce priveşte stabilirea sigură a premizelor unei dotaţii muzicale la copiii începători, părerile oscilînd între examinare prin test sau printr-o perioadă de încercare, dintre care este preferată cea de-a doua). Empirismul examinărilor prin teste a dispoziţiilor muzicale native se trădează şi prin caracterul absolut subiectiv al aprecierii, căruia îi lipseşte consemnarea riguros ştiinţifică, exactitatea matematică, sesizarea deosebirilor uneori foarte fine în ce priveşte gradul de selectivitate al auzului.

b) În ce priveşte metoda perioadei de încercare, ea este în parte (dar numai în parte) subliniată prin admiteri masive în şcolile elementare de muzică. Nu ne îndoim că metodica de examinare folosită în prezent lasă uneori să ne scape, printre cei respinşi, şi cîte un talent veritabil.

c) Am arătat mai sus că metodica actuală de examinare se bazează pe teste. Aceste teste se dau totdeauna în cadrul sistemului tonal temperat al major-minorului apusean, sistem diferit de structura intonaţională a muzicii noastre populare (sferă în care se manifestă aplicaţiile muzicale ale imensei majorităţi a copiilor de la

țară). Specialiștii, cunoscători ai exteriorizărilor spontane ale muzicalității la persoane provenite din mediul rural, constată o formație caracteristică a auzului acestora, formație care se manifestă de pildă prin intonarea consecvent mai ridicată a sensibilelor și terțelor față de sistemul temperat. Dacă ținem seamă de faptul că, uneori, pentru un loc în școala de muzică concurează pînă la 15 candidați (caz frecvent la admitere în cl. a V-a în școala de muzică de 12 ani din Cluj de exemplu), însăși necesitatea de a examina cu mare severitate determină comisia de admitere de a respinge copiii care „distonează" față de sistemul temperat, cu toate că o astfel de „distonare" poate (firește nu totdeauna) constitui tocmai dovada muzicalității, auzul copilului corijînd instinctiv acele sunete, care nu se încadrează în sistemul ce îi este familar.

d) Dacă analizăm procedeele folosite pînă acum în vederea îndrumării copiilor muzicali spre școlile de muzică, nu vom putea numi decît depistările, neconcludente și ele, căci ar fi ridicol să credem sau să afirmăm că aceste depistări, făcute doar în centrele mai mari, pot asigura evidența tuturor elementelor talentate.

O altă problemă de primă urgență este cea a *cadrelor didactice din învățămîntul elementar și mediu*, care, de fapt, se defalcă în două subprobleme : a cadrelor de specialitate și a celor pentru disciplinele de cultură generală.

Importanța ca și urgența problemei cadrelor pentru catedrele instrumentale este evidentă pentru oricine urmărește toate manifestările muzicale ale festivalurilor naționale ale tinerilor soliști de la școlile de artă. La aceste festivaluri (care trădează încă — din păcate — prea multe trăsături proprii unei competiții de întrecere) se prezintă *elementele cele mai talentate* din fiecare școală. Rigurozitatea trierii lor prealabile este dată prin numărul restrîns al participanților de la fiecare școală elementară (1—4 candidați). Aceasta înseamnă că audiem cu adevărat *vîrfuri*, elemente care reprezintă plafonul superior al fiecărei școli. Trebuie spus că aceste elemente sînt într-adevăr *fără excepție* talentate. Trebuie arătat însă că pregătirea unora dintre ele, văzută atît prin prizma îndrumării de meșteșug sau din punct de vedere al interpretării, cît și în ce privește literatura folosită, nu permite în toate cazurile speranțe într-o dezvoltare conformă cu talentul pe care îl au.

Se impune concluzia că unii profesori lucrează „în gol", fără șanse de a justifica vre-o dată prezența lor la catedră, periclitînd printr-o pregătire pedagogică insuficient competentă viitorul talentelor tinere.

★

În ce privește *cadrele didactice de cultură generală*, împărtășesc integral părerea profesorului Manoliu, care susține că pregătirea instrumentală a obținut în anii trecuți rezultate mai bune. În continuare tov. Manoliu spune : „La aceasta a contribuit un corp profesoral distins, care, *pătruns de specificul școlii, a știut să facă din cursurile de cultură generală modele de instruire pentru viitorul artist*". (Sublinierea mea. G. I.). Practic vorbind, a fi pătruns de specificul școlii, înseamnă a nu uita nici-o clipă cîteva lucruri fundamentale :

a. — că fiecare copil învață, pe lîngă carte, o profesiune foarte complexă și pretențioasă ;

b. — că există pentru fiecare vîrstă un plafon de solicitare, a cărui depășire nu este îngăduită sub nici-un motiv ;

c. — că reușita pregătirii instrumentale este indisolubil legată de vîrsta școlară (mică, mijlocie și mare), în sensul că timpul pierdut pentru instrument la această vîrstă nu poate fi recuperat ulterior cu nici-un fel de efort ;

d. — că ai de-a face cu copii talentați, deci mai sensibili, de o impresionabilitate sporită a sistemului nervos. A ști toate acestea înseamnă a-ți structura metoda de lucru în mod corespunzător, ceea ce exclude „ab ovo" rutina, metodele învechite, bazate pe „toceală" pe copiatul și desenatul de planșe sau hărți etc., și pretinde de la profesor o facultate de sinteză și de scoatere în evidență a elementului esențial pe de o parte, iar pe de altă parte, expunere clară, concisă, plastică și însuflețită. De aici reiese cu necesitate concluzia că locul celor mai buni profesori este la catedrele școlilor de muzică.

Trecînd la examinarea importantei probleme a repartizării timpului între specialitate și cultură generală constatăm o încărcare excesivă a orariului. În articolul său, prof. Manoliu arată răspicat un fapt elementar pentru oricare pedagog-instrumentist, că pregătirea unui instrumentist este imposibilă fără un număr minim de ore de studiu individual zilnic, număr care în ciclul I elementar nu poate fi sub 1½ oră, în ciclul II elementar sub 2 ore, în ciclul mediu sub 4 ore, iar în învățămîntul universitar — sub 5 ore *zilnic*. Aceste cifre reprezintă, după cum am arătat, *limita minimă, sub care dotația elevului sau studentului nu poate fi valorificată integral.*

Dacă vrem să creștem artiști valabili (și asta o vrem doar cu toții), trebuie să adoptăm poziția prof. Manoliu și să începem elaborarea planurilor de învățămînt prin afectarea orelor de studiu individual, ca apoi să repartizăm timpul rămas disponibil între alte activități și nu invers, cum s-a procedat de atîtea ori pînă acum.

★

Învățămîntul muzical de grad universitar prezintă și el unele probleme urgente, dintre care voi desprinde doar două, considerîndu-le cele mai importante.

Prima este *problema specializării*. În timp ce alte instituții de învățămînt superior prezintă un număr considerabil de facultăți și secții, fiecare urmărind pregătirea cît mai aprofundată a stu-

denților în domeniul strict al specialității alese, Conservatoarele oferă instrumentistului o singură calificare, aceea de solist. Întrucît am analizat pe larg această problemă într-un articol destinat „Revistei Învățămîntului superior", mă voi limita aici la constatarea că pregătirea universitară a viitorului orchestrant, dar mai ales cea a viitorului pedagog de specialitate instrumentală prezintă încă lacune.

Cea de-a doua problemă a învățămîntului instrumental superior ar fi studiul supra-universitar al susținerii tezei de doctorat. Prof. Manoliu constată și aici cu multă dreptate că forul suprem în ce privește promovarea și cariera tinerilor talentați nu poate fi decît catedra, mai precis clasa de specialitate, ceea ce înseamnă că orice curs supra-universitar, precum și munca de pregătire pentru concursurile naționale sau internaționale trebuie dată în sarcina catedrelor și a maestrului în clasa căruia tînărul instrumentist și-a desăvîrșit pregătirea. Argumentația tov. Manoliu este limpede, logică, convingătoare, așa încît mă pot dispensa de a o repeta în acest articol.

★

Am prezentat mai sus cîteva probleme centrale și urgente ale învățămîntului nostru instrumental. O atare prezentare ar fi desigur gratuită dacă nu ar fi urmată de sugestii pentru rezolvare. De aceea îmi voi permite de a le formula în cele ce urmează.

I. — Soluționarea problemei școlarizării celor mai talentate elemente pretinde două măsuri : prima este elaborarea unei metodici de examinare cu adevărat științifice, care să țină cont de sistemul muzical familiar copiilor din mediul sătesc [1]) prin modificarea corespunzătoare a metodicii actuale astfel :

a. — Constatarea gradului de selectivitate (a plafonului superior de selectivitate) al auzului muzical cu ajutorul unui aparat special, care permite stabilirea cu exactitate matematică a selectivității auzului ;

b. — Probele (testele) de ritm, eșalonate strict progresiv să fie înregistrate pe bandă de magnetofon pentru a exclude orice fluctuații sau imprecizia prezentării ;

c. — Probele de muzicalitate (memorizare), eșalonate și acestea strict progresiv [2]) să fie de asemenea fixate pe banda de magnetofon ;

d. — Elaborarea unor probe de muzicalitate (memorizare) în sistemul modurilor populare, imprimarea și a acestora pe bandă.

Toate aceste probe imprimate să fie puse la dispoziția comisiilor de admitere în dimineața primei zile de sesiune, la fel cum se trimit și subiectele lucrărilor scrise.

Să fie declarați admiși numai elevii care realizează fără greșeală probele indicate pentru vîrsta respectivă drept plafon inferior.

★

Cea de-a doua măsură este o soluție de perspectivă a problemei cuprinderii elementelor celor mai talentate și constă din organizarea unei evidențe permanente privind „rezervele" de copii talentați. Pentru acest scop sugerez formarea cîtorva echipe de depistatori — profesioniști, trecuți printr-un instructaj temeinic, în număr suficient pentru a asigura vizitarea fiecărei școli cel puțin o dată la trei — patru ani. Aceste echipe (din 1—2 oameni), înzestrate cu aparatura necesară unei examinări științifice, pot vizita zilnic 1—2 școli sătești, ținînd evidența elementelor înzestrate.

II. — Pentru rezolvarea problemei cadrelor de specialitate instrumentală din învățămîntul elementar și mediu există de asemeni două soluții : una imediată, operativă, dictată de necesitatea de a asigura progresul elevilor talentați, *școlarizați actualmente* în clasele profesorilor cu pregătire necorespunzătoare, și alta — de perspectivă.

Soluția imediată este instituirea chiar în cursul vacanței de vară a comisiilor de specialiști, recrutați dintre cele mai bune și mai experimentate cadre didactice de la Conservatoare, care să se deplaseze după începerea cursurilor la toate școlile din raza de activitate a Conservatorului respectiv. Comisiile vor proceda la aprecierea activității cadrelor didactice ale școlii, propunînd desființarea claselor unde se constată ca fiind imposibilă pregătirea corespunzătoare a elevilor. Aici este de remarcat că pentru justa apreciere a randamentului unui profesor de specialitate instrumentală contează nu atît nivelul vîrfurilor (sau al „codașilor") clasei, ci nivelul general realizat cu elevii de dotație medie. Aceștia și nu vîrfurile, talentele mari, demonstrează în mod real contribuția pedagogului la formarea elevilor clasei sale. (Manoliu : „elementul talentat prilejuiește succese ușoare...").

Cred că propunerea prof. Manoliu de a se desființa *școlile* care nu au dat randament ar trebui confruntată cu propunerea de a se desființa doar *clasele* de specialitate care nu pot fi acoperite cu cadre valoroase și nu au dat pînă acum un randament minim. Consider greșită înființarea sau menținerea pe lîngă fiecare școală a tuturor specialităților instrumentale, fără a se ține cont de prezența sau absența specialistului capabil să ocupe catedra.

Acolo unde comisiile constată prezența elevilor deosebit de talentați, încadrați la profesori necorespunzători, Ministerul Învățămîntului să

[1]) Recunoaștem imposibilitatea practică *momentană* de a supune pe toți candidații la admitere la o perioadă de încercare. Deci adoptăm metoda examenului de aptitudini.

[2]) Elaborarea probelor strict progresive de ritm și muzicalitate, verificate experimental se află în faza finală a muncii unui colectiv compus din prof. de la Conservator și de la Școala de muzică de 12 ani din Cluj.

înlesnească, prin acordarea sprijinului material necesar, transferarea acestor elevi la alte şcoli cu profesorii buni ai specialităţii respective.

★

Trecînd la prezentarea sugestiilor de perspectivă, menite să îmbunătăţească componenţa cadrelor didactice de specialitate instrumentală, propun inaugurarea unei activităţi permanente de îndrumare şi ajutor din partea Conservatoarelor, care să răspundă pentru şcolile din raza lor de activitate. Îndrumările să fie date de către specialiştii de la Conservatoare mai ales în cursul vacanţelor universitare de iarnă, indicîndu-se pentru fiecare elev (caz concret) soluţiile şi procedeele reclamate de lipsurile constatate. Pe lîngă excluderea greşelilor în îndrumarea elevilor clasei, aceste indicaţii vor contribui indirect la ridicarea a însăşi calificării profesorului respectiv.

Paralel cu îndrumarea de mai sus, Conservatoarele să organizeze anual (eventual în cursul vacanţei de iarnă sau de primăvară a şcolilor elementare şi medii) cursuri de calificare, care să cuprindă studiul şi seminarizarea principiilor de metodică. Cursurile pot fi organizate împărţind specialităţile între cele trei Conservatoare.

Urmărind cu perseverenţă obiectivul final de înzestrare treptată a tuturor catedrelor de specialitate instrumentală cu cadre calificate prin examen de stat, Ministerul Învăţămîntului ar trebui totuşi să ţină seamă de faptul că această calificare singură nu asigură „de la sine" rezultate bune. Există numeroşi profesori cu examenul de stat în regulă, care încalcă (din dezinteres, comoditate sau dorinţă de a realiza peste noapte cu elevii lor rezultate spectaculoase) principiile fundamentale ale metodicii şi pedagogiei, predau empiric, neţinînd seamă de necesităţile individuale ale elevului, „circulînd liber prin programa analitică", ca să folosesc expresia tov. Manoliu. În treacăt fie zis, această „liberă circulaţie" de multe ori nu este chiar aşa de „liberă", fiind dimpotrivă impusă de necunoaşterea literaturii didactice a instrumentului.

În scopul înlăturării în viitor a acestor deficienţe propun reorganizarea facultăţilor de instrumente de la Conservatoare prin introducerea specializării în ultimii doi ani de studii, aşa cum am arătat în articolul amintit mai sus.

III. — Problema echilibrului în repartizarea timpului între specialitate şi cultură generală este mai acută în ciclul elementar. Recunoscînd caracterul obligator al pregătirii uniforme a tuturor elevilor şcolilor generale de opt ani, şcolile de muzică nu pot face excepţie nu numai pentru că nu putem admite la viitorii muzicieni un nivel cultural inferior altora, ci şi pentru motivul că numai o parte a absolvenţilor de şcoli elementare de muzică poate urma studiile lor muzicale la şcoli medii, aşa încît ei trebuie să fie capabili de a concura la admitere în licee teoretice sau în oricare alt tip de şcoală medie. Recunoaştem necesitatea unui nivel cultural echivalent, dar considerăm că realizarea lui este posibilă cu o mai mare economie de timp. Punînd problema raportului dintre specialitate şi cultură generală, am formulat sugestia de eliberare a procesului, instructiv-educativ al şcolii elementare de muzică de toate activităţile şi sarcinile dispensabile care răpesc elevului timpul necesar studiului individual la instrument. Rămîne să adaog următoarele : clasele şcolilor elementare de muzică să nu cuprindă mai mult de 15 elevi, pentru a da profesorilor posibilitatea de a se ocupa de fiecare elev în parte. Ideal ar fi ca învăţămîntul de cultură generală, în special disciplinele ca : limba română, istorie, geografie, ştiinţele naturii, anatomie, igienă etc. să se epuizeze în clasă, astfel ca elevii să plece de la şcoală cu lecţia virtualmente însuşită. Pentru aceasta, sarcina profesorului este de a elimina toate elementele neesenţiale, insistînd asupra ideilor principale, să elimine cu grijă timpii morţi din economia orei de curs şi să facă materia predată cît mai atrăgătoare şi cît mai interesantă. Repet : această sarcină pretinde colaborarea celor mai bune cadre didactice.

★

Cursul mediu cuprinde elevii triaţi şi fixaţi la cariera de muzician, pe „viitorii muzicieni", aşa încît, pe lîngă oarecare reducere cantitativă la unele discipline, ar fi oportună adoptarea propunerii prof. Manoliu de a scoate din planul de învăţămînt al ultimilor ani, disciplinele care nu figurează în programul examenului de maturitate, — propunere judicioasă şi perfect echitabilă.

În altă ordine de idei : este absolut necesară înfiinţarea la şcolile medii de muzică a secţiei teoretice, pentru alimentarea facultăţilor de studii teoretice de la Conservatoare cu absolvenţi calificaţi în muzică şi pentru a permite elementelor muzicale, dar lipsite de aplicaţii pur instrumentale, continuarea studiului muzicii şi valorificarea cunoştinţelor dobîndite în clasele anterioare.

IV. — În ce priveşte cele două probleme ale învăţămîntului superior, formularea lor conţine de fapt şi sugestii de rezolvare.

Wilhelm Berger:

pentru a treia oară Premiul I la un concurs internațional de compoziție

După Premiul I de la Concursul „Prințul Rainier III" de Monaco, obținut în 1964 pentru Sonata de vioară solo, apoi Premiul I „Regina Elisabeta", obținut în 1965 la Liège pentru Cvartetul al șaselea de coarde cînd a fost distins între 50 de concurenți de pretutindeni, Wilhelm Berger este, din nou, titularul Premiului internațional „Regina Elisabeta" de la Bruxelles, 1966, pentru Concertul său de vioară și orchestră. Juriul, alcătuit din următoarele personalități: Marcel Poot (președinte) și d-na Badings (Olanda), Gallois Ontbrun directorul Conservatorului din Paris, Karl Holler (R. F. Germană), André Marescotti (Elveția), Virgilio Mortari (Italia), Knudage Rusager (Danemarca) a avut de ales între, nu mai puțin de 151 lucrări scrise pentru orchestra simfonică și 51 pentru vioară și orchestră. Să arătăm, de asemenea, că pentru prima categorie a lucrărilor sus menționate s-au acordat numai șase premii iar pentru cea de a doua, doar trei — ceea ce dă măsura importantului succes al compozitorului nostru.

Lucrarea este structurată în patru mișcări și un epilog — totul însă de o mare concizie, nedepășind 20 minute de audiție.

Înclinația compozitorului de a da o expresie muzicală unei anumite concepții epico-dramatice l-a condus către o cristalizare stilistică proprie în care formele tradiționale apar mai mult sau mai puțin transformate. O altă necesitate creatoare a fost și este aceea de a explora sisteme modale diferite, de a le compara și găsi asemănări ori deosebiri, de a extrage esența lor. Analizînd modalismul specific muzicii noastre a găsit foarte multe corespondențe cu cunoscuta lege a proporțiilor, secția aureea, pe temeiul căreia a putut să-și edifice unele elemente noi de limbaj, integrate apoi într-un concept clasic lărgit tinzînd către o așa numită metatonalitate. Berger urmărește, de asemenea, să găsească noi căi de dezvoltare a patrimoniului clasic, privință în care gîndirea, sensibilitatea și creația enesciană i-au apărut, din capul locului, bogate în nenumărate sugestii și inedite soluții.

Concertul său pentru vioară și orchestră se înscrie în această sferă de preocupări creatoare. Prima parte este o Improvizație lirică — vioara dezvoltînd un material tematic expus mai întîi de orchestră. Partea a doua, Toccata, are un caracter foarte motoric ce crește necontenit. Orchestra se asociază acestui crescendo pentru ca în punctul culminativ al discursului muzical să se întrerupă brusc, cînd vioara reia, într-o ipostază expresivă nouă, motivele proprii primei mișcări.

Urmează apoi un Interludiu — partea a treia, reprezentînd un dialog cu caracter liric între vioara solo și orchestră. De fapt acest interludiu reprezintă axa de simetrie a Concertului, căci aici muzica trece de pe un plan dramatic pe unul de ordinul reflecției, al meditației.

Partea a patra este un Monolog. Aici, după o scurtă introducere orchestrală, urmează dezvoltarea propriu zisă a materialului tematic expus în cele trei mișcări anterioare ale lucrării — ceea ce constitue, de altfel, punctul de deosebire față de tradiționalul concert. În Monolog materialul tematic este comparat, contopit, sintetizat. Monologul este, în fond, cadența Concertului.

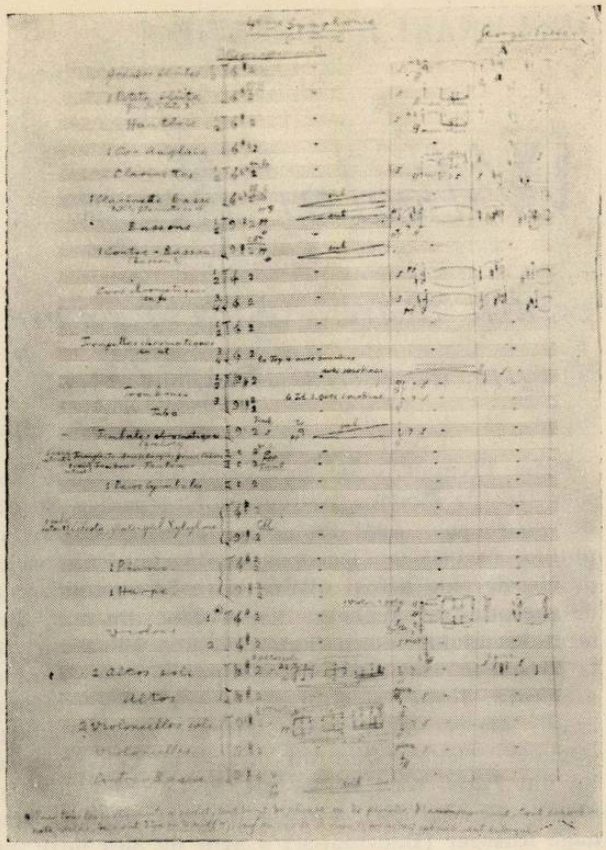
În sfîrșit, Epilogul readuce esența motivelor, unificîndu-le într-o expresie lirică.

Se poate spune că orchestra are rolul unui comentator care intervine în momentele cheie ale acțiunii muzicale, susținînd discursul liber și autorizat al viorii soliste.

Prin structura ei, execuția lucrării reclamă o treaptă de virtuozitate mai ridicată. Acest lucru s-a avut desigur în vedere, Concertul fiind interpretat de unul din laureații anterioarelor concursuri „Regina Elisabeta". Lucrarea a fost executată de către orchestra simfonică a Radioteleviziunii belgiene, sub conducerea dirijorului Daniel Sternfeld; la 12 ianuarie, solistul Concertului de Berger a fost Clemens Quatacker. Cu acest prilej cronicarul Jacques Stehman a scris în ziarul Le soir: „Concertul pentru vioară și orchestră impune printr-o strălucită virtuozitate a instrumentului solist, fiind plin de originale efecte „glisando", deplin stăpînite de autor; într-un cuvînt, e o bucată strălucitoare". Sînt de menționat și alte comentarii, la fel de favorabile: „Concertul pentru vioară este o operă atrăgătoare; sînt folosite cu pricepere resursele viorii iar căutările de efecte noi ne fac să-l urmărim cu atenția trează. Prima parte este cu adevărat concertantă și serioasă, iar finalul strălucitor; iar „La libre Belgique" subliniază: „Solistul este permanent pus în valoare, multe părți fiind scrise pentru solo, sau bine susținute, cu multă discreție de elementele orchestrale. Lucrarea are o scriitură violonistică desăvîrșită, dramatică".

J.-V. PANDELESCU

Simfoniile a IV-a și a V-a de George Enescu



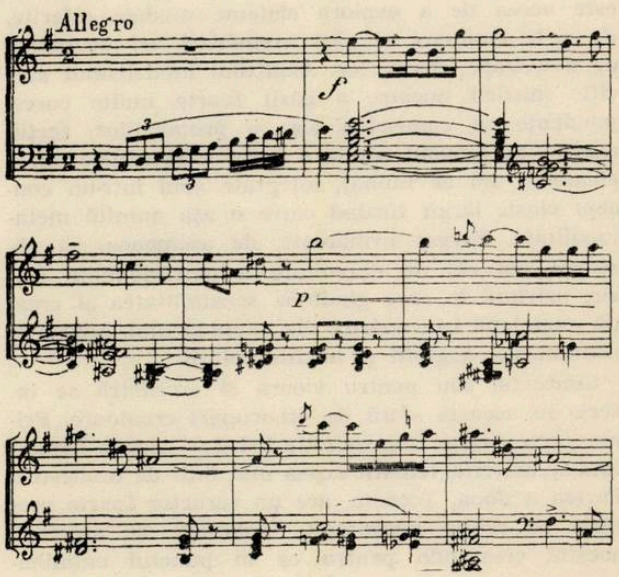
de ZENO VANCEA

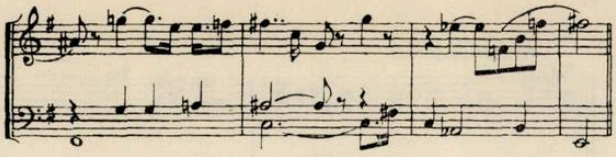
Muzicologii români au făcut eforturi lăudabile de a analiza și face cunoscută creația maestrului Enescu. Aceasta a devenit posibilă abia după 1950 cînd grație sprijinului acordat de statul nostru au fost tipărite majoritatea lucrărilor sale și în urma înființării muzeului „George Enescu", manuscrisele încă nepublicate au fost puse la dispoziția cercetătorilor. În arhiva muzeului se mai află încă multe lucrări — chiar în număr mai mare decît cele care au intrat în circulație — care rămase în manuscris nu au fost încă analizate și astfel nu au putut fi cunoscute nici de interpreți și nici de public. Astfel, de exemplu, din numărul mare de lieduri ale lui George Enescu, publicul nu cunoaște decît cele pe versuri de Clément Marot și de Sully Prudomme iar lucrările instrumentale pentru vioară, violă, violoncel, flaut, trompetă cu acompaniament de pian sînt încă aproape necunoscute.

Pînă la catalogarea, în ordine cronologică, a manuscriselor lui Enescu, efectuată de colectivul de cercetători a Institutului de Istoria Artelor al Academiei Republicii Socialiste România (Nicolae Missir, Fernanda Foni, Elena Zotoviceanu, Mircea Voicana), și publicat în volumul intitulat „George Enescu" de către Ed. Muzicală, se știa că Enescu a terminat trei simfonii. Iată că făcînd pe baza datelor cuprinse în volumul susmenționat cercetarea manuscriselor aflate la muzeul „G. Enescu" am putut constata că în afară de cele trei simfonii, Enescu a terminat în 1934 și prima parte a unei a patra Simfonii (din partea a II-a *Un poco marziale* există un manuscris cu 25 măsuri orchestrate) precum și schița de pian completă a celei de a cincea Simfonii.

Prima mișcare a simfoniei prezintă o vădită înrudire de conținut emoțional cu Simfonia a II-a :

Simfonia a IV-a, p. I, Tema I.

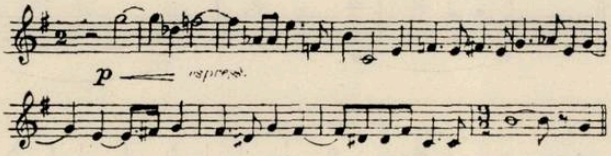




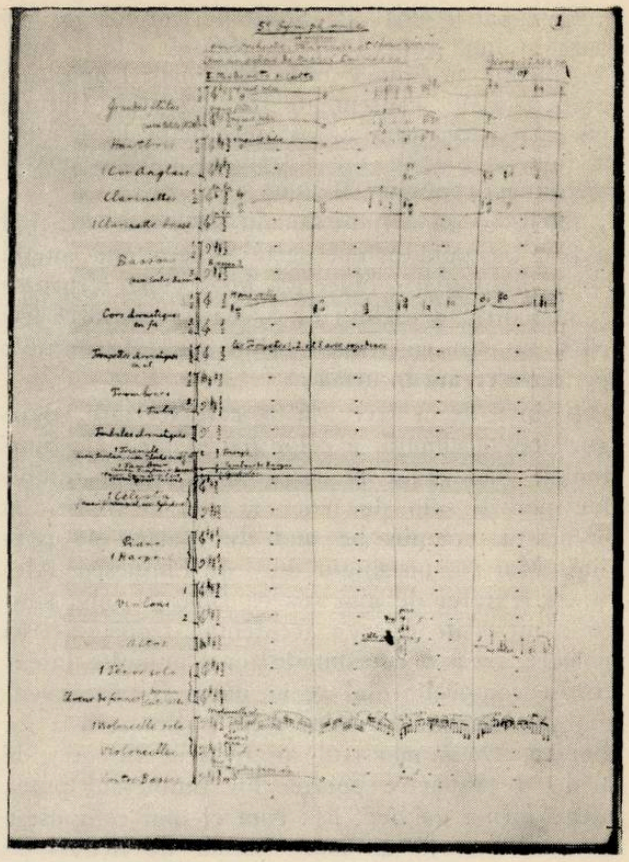
acelaşi elan viguros, aceeaşi substanţă luminoasă, cu deosebire că scriitura e mai puţin densă, structura armonică, e mai simplă (multitudinea de acorduri alterate din Simfonia a II-a, care trădau o influenţă straussiană fiind aci absente cu desăvîrşire). Se mai poate adăuga că materialul tematic are o respiraţie mai amplă decît toate cele trei simfonii anterioare şi în acelaşi timp structura melodică are un caracter mai pronunţat vocal, cantabil.

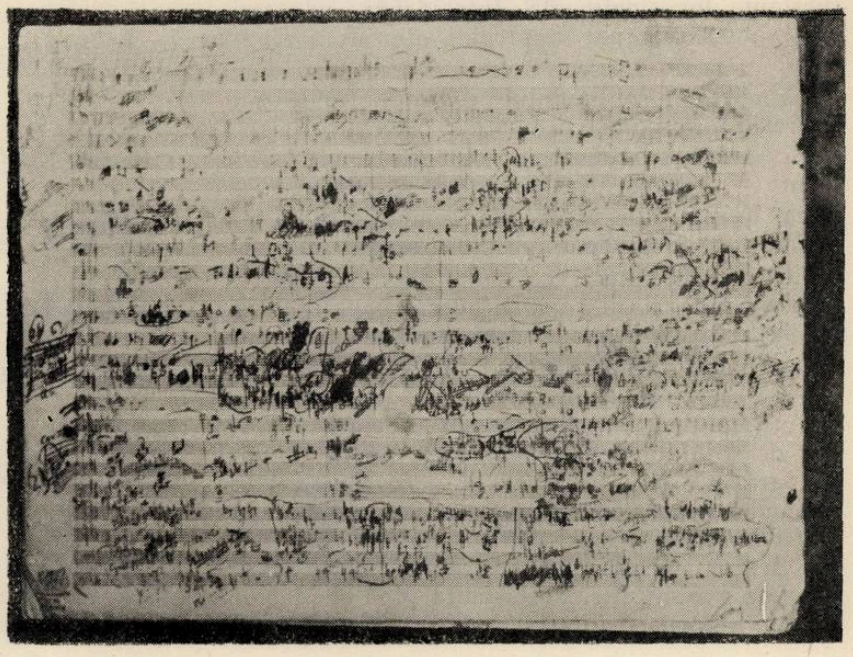
Cele afirmate se pot constata din tema a II-a pe care o reproducem mai jos.

Tema a II-a



Se credea pînă acum că din Simfonia a V-a nu există decît 25 pagini de partitură şi că schiţa de pian constituie doar un fragment al părţii întîi. Or, un examen mai atent al acestui preţios manuscris, a permis celui ce semnează aceste rînduri să constate că cele 8 file de manuscris (pe hîrtie de partitură), reprezintă, în formă neorchestrată, întreaga simfonie ! În ciuda nenumăratelor ştersături şi corecturi făcute de Enescu nu se poate totuşi pretinde că manuscrisul ar reprezenta o ultimă formă a simfoniei — şi că schiţa de pian ar fi putut să fie pur şi simplu transcrisă pentru orchestră fără modificări. Cunoscînd meticulozitatea cu care Enescu şlefuia ani de zile lucrările sale chiar şi după ce erau orchestrate, este de presupus că maestrul ar mai fi făcut încă multe schimbări, mai ales — cum avea obiceiul — în timpul orchestrării.





Pagini de manuscris din Simfonia V-a

Cele patru părți ale Simfoniei au fost terminate în luna iulie 1941, în timpul șederii compozitorului la Sinaia (Vila Luminiș). După cum arată datele consemnate la sfîrșitul fiecărei părți, partea întîia a fost terminată la 1 iulie, a doua la 8 iulie, iar a treia și a patra poartă mențiunea comună : 31 iulie.

În lipsa unor indicații nu se poate ști cînd a fost începută prima parte — cea mai amplă — a Simfoniei ; judecînd însă după structura ei melodică, deosebită de aceea a celorlalte trei părți, se pare că primele schițe au fost așternute pe hîrtie cu ani în urmă.

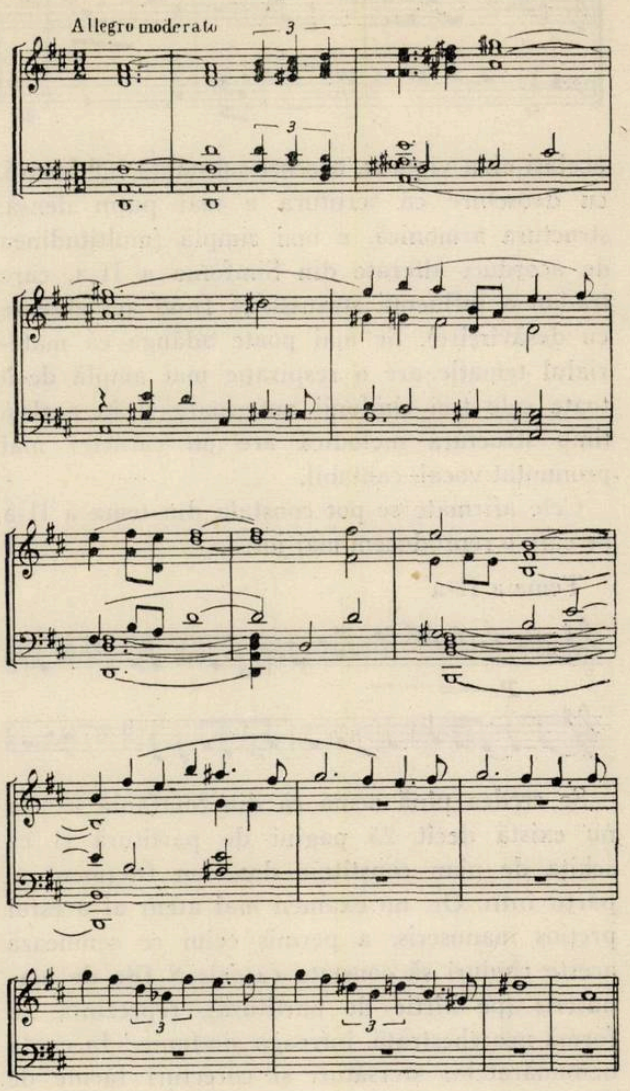
Înainte de a trece la o caracterizare, desigur numai sumară, a celor patru părți ale Simfoniei, vom căuta să desprindem sensul finalului, pentru solo de tenor și cor de femei cu orchestră, compus pe una din variantele poeziei „Mai am un singur dor" de Eminescu. Alegerea textului de mai sus ca final al unei simfonii nu poate fi ceva accidental. După părerea noastră aceasta corespunde unor anumite intenții ale compozitorului ce ar putea fi puse eventual în legătură cu vreo stare sufletească a lui Enescu. Dacă maestrul ar fi avut intenția de a da o tălmăcire poeziei lui Eminescu, putea alege forma de lied, așa cum el mai compusese în anii tinereții un mare număr de lieduri pe texte germane și franceze. Deși perfect sănătos și în plenitudinea forțelor sale creatoare, Enescu a simțit, poate, nevoia de a da o expresie artistică unor sentimente legate de ideea morții, care și în creația altor compozitori a fost tălmăcită, adeseori în lucrări de cele mai diverse genuri fie cu text, fie pur instrumentale.

Un cîntec de un atît de pronunțat lirism și un asemenea conținut desigur nu poate constitui finalul unei simfonii fără a avea o organică legătură cu cele precedente în ceea ce privește substanța lor emoțională. Într-adevăr, cele trei părți anterioare par a pregăti atmosfera finalului.

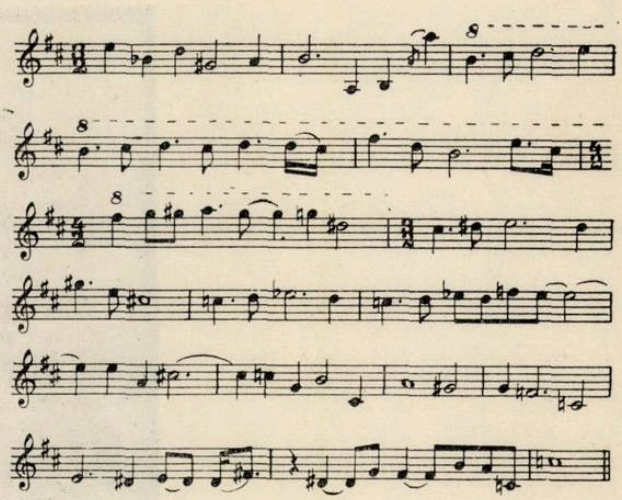
Tălmăcirea *conținutului cantatei finale* nu îmbracă forma unei dramatice răzvrătiri împotriva morții ci constituie expresia unui sentiment — caracteristic de altfel și pentru cele două lucrări din urmă ale compozitorului — (Cvartetul II și Simfonia de cameră) de împăcare cu destinul, așa cum acest sentiment se desprinde și din unele poezii populare, în forma artistică cea mai desăvîrșită — Miorița.

Conținutul emoțional al întregii simfonii este de esență predominant lirică. După cum am amintit, partea I-a a simfoniei prezintă deosebiri de stil față de celelalte. Cele 25 de pagini de partitură au o scriitură de aceeași densitate armonică și contrapunctică ca aceea a Simfoniei a III-a. Caracteristic pentru această parte I, sînt frazele melodice de mare amploare, de o lungime a respirației neobișnuită pînă și în muzica lui Enescu.

1)



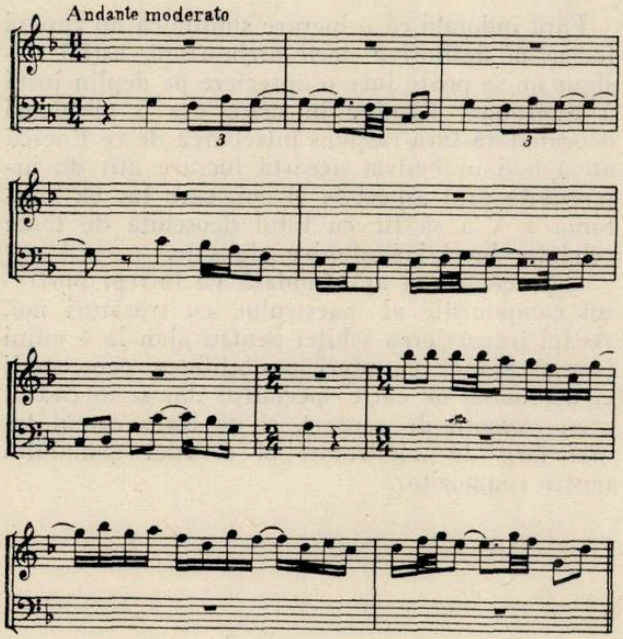
2)



După cum se poate constata din exemplele de mai sus, structura melodică a părții I este în general determinată mai mult de impulsuri ar-

monice decît primar melodice şi astfel sensul emoţional integral al melodiei este inseparabil legat de suportul ei armonic, în care abundă înlănţuiri de acorduri alterate.

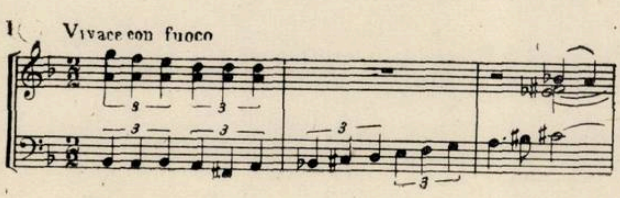
Cu totul deosebită de acest fel de structură melodică este aceea a părţii a doua eminamente diatonică (Andante moderato în măsura de 3/4); ea se află atît de aproape de structura unui cîntec popular arhaic, încît ai impresia că tema reprezintă doar o formă stilizată a unei autentice melodii populare de la ţară, semănînd cu structura melodică a colindelor din Transilvania.

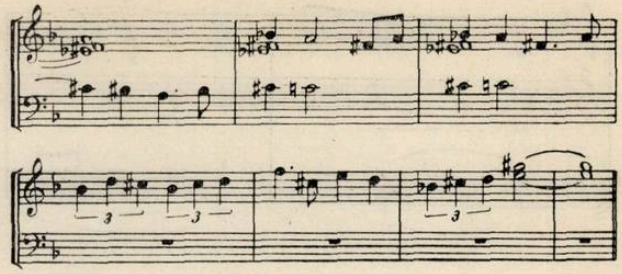


Partea a III-a (Vivace con fuoco în măsura de 2/2) are, în contrast cu conţinutul liric meditativ al părţilor precedente şi al finalului, un caracter agitat, pasional, dramatic.

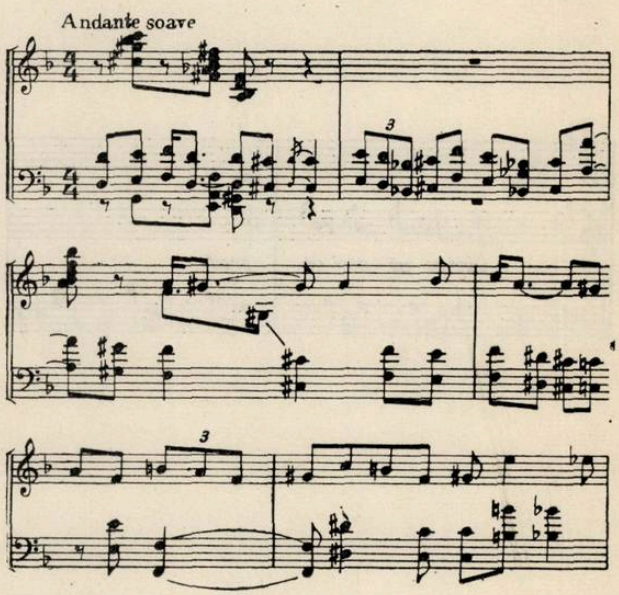
Pentru a nu cădea în păcatul unor tălmăciri literaturizante, arbitrare, ne ferim de a ghici că o anume idee poetică sau „filozofică", a impulsionat compunerea ei. Conţinutul ei constituie în tot cazul expresia unei puternice frămîntări interioare, care, în mod neobişnuit la Enescu, capătă în tălmăcirea muzicală adeseori accente patetice.

Însăşi tema iniţială

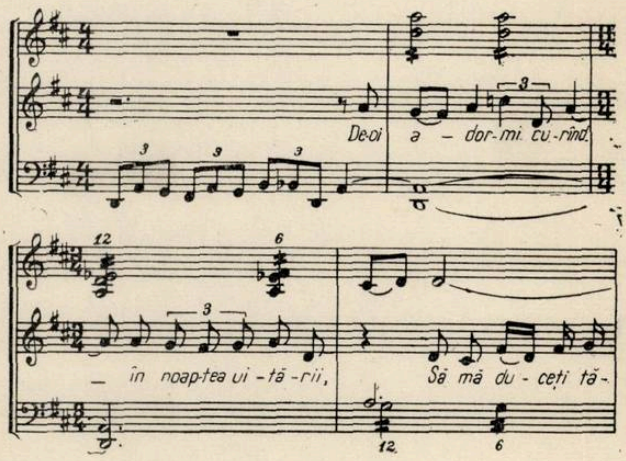


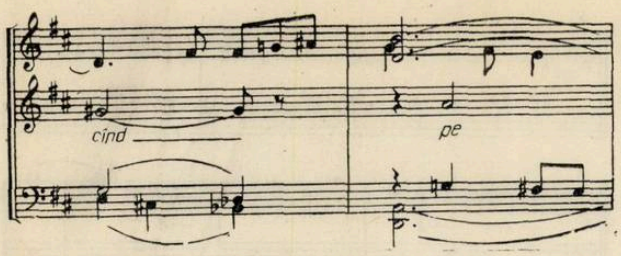


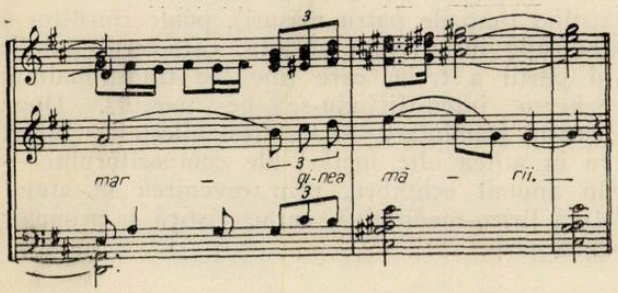
cu acordul de septimă în măsura a treia (persistînd timp de patru măsuri), poate constitui o indicaţie în privinţa aceasta, caracterul patetic al părţii a treia, care ţine loc tradiţionalului Scherzo intensificîndu-se pe parcurs. După această frămîntare, finalul restabileşte — la fel ca în atîtea alte lucrări ale compozitorului — un anumit echilibru, prin revenirea la atmosfera lirico-meditativă, caracteristică şi primelor două părţi.

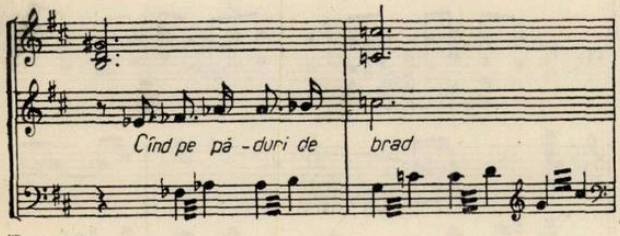


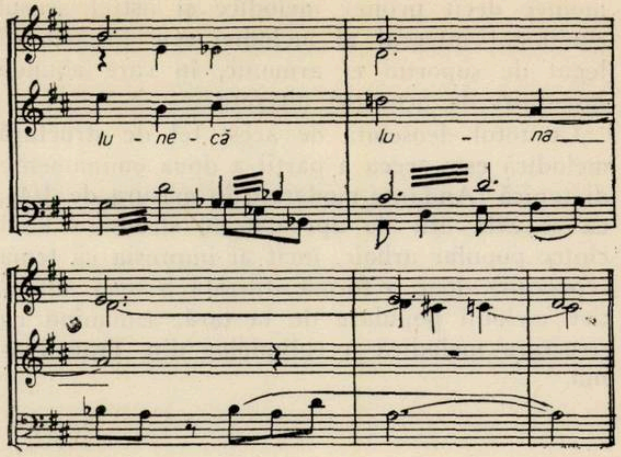
După cîteva măsuri introductive, un solo de tenor începe să depene firul lung al melodiei, pentru a cărui profil sînt caracteristice următoarele măsuri iniţiale :











Fără îndoială că o lucrare simfonică nu capătă forma ei definitivă decît orchestrată, astfel desigur nu se poate face o apreciere pe deplin justă a Simfoniei. Rămîne în orice caz o problemă deocamdată fără răspuns întrebarea de ce Enescu nu a mai orchestrat această lucrare atît de interesantă prin aspectele ei noi, care fac ca Simfonia a V-a să fie cu totul deosebită de toate celelalte lucrări simfonice ale sale.

Cunoaşterea ei aprofundată va întregi portretul componistic al maestrului, cu trăsături noi. Astfel transcrierea schiţei pentru pian la 4 mîini (sau 2 piane) va oferi posibilitatea cunoaşterii ei nu numai de către specialişti dar şi în cadrul unor execuţii de concert, şi de către cercul tot mai larg de admiratori ai creaţiei genialului nostru compozitor.

Coruri de Dumitru Capoianu și Sergiu Sarchizov

D. Capoianu

de DORU POPOVICI

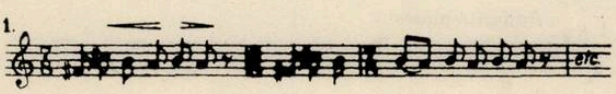
Dumitru Capoianu s-a făcut cunoscut prin lucrări cum sînt „Suita pentru orchestră", „Divertisment pentru 2 clarineți și orchestră de coarde", „Concertul pentru vioară", „Cantata pentru cor de femei", dar mai ales prin nenumărate muzici de scenă și de film. Arta sa, larg accesibilă, plină de optimism, se caracterizează prin melosul cantabil de proveniență populară, de amplă respirație, armonia colorată, obținută prin combinații savuroase de acorduri, unde politonalitatea joacă un rol deosebit, fără a înlătura funcțiile tonale clasice. Orchestrația sa, bogată, plină de efecte atrăgătoare, dovedește multă abilitate.

Dintre lucrările sale corale amintim cu precădere inspirata suită „Cîntecul lutului", patru imagini pentru cor mixt pe versuri de Victor Ion Popa.

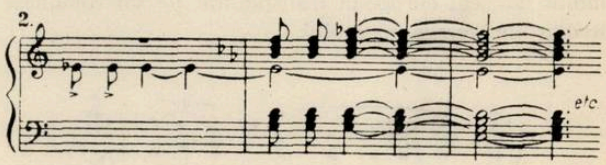
Prima piesă „Casă moțască" se desfășoară în tempoul de *allegretto* și reliefează versurile de o mare simplitate :

— „Căciulă de oaie
Cu lînă deasă de paie
Sub ea obraz bătut de vînt
Ca bradul căzut la pămînt
Și niște ochi mici,
Unul sau doi
Să aibă cu ce privi după oi".

O melodie cu un evident specific folcloric stă la baza acestei piese lirice, tratată în maniera contrapunctului imitativ, cu o mare varietate ritmică.



Secțiunea ce-i urmează are un pronunțat caracter armonic și tinde spre o creștere puternică, realizată gradat. Armonia, concepută ca o succesiune de acorduri, de cele mai multe ori politonale, degajă mult farmec și colorează plăcut sonoritatea corului mixt. Repriza primei idei, variată sub toate aspectele, readuce atmosfera calmă de la început, în timp ce *coda* se impune prin sonorități sugestive și original realizate.

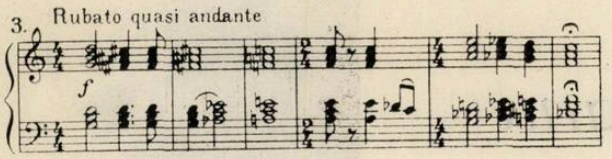


„Casă cu tablă" constituie a doua piesă a ciclului și prezintă în textul literar o directă aluzie la egoismul omului bogat de altădată :

— „Casa-i făloasă, că-i omul chiabur,
Se desparte cu gard de jur împrejur
Și pune fier
Între suflet și cer !"

Din punct de vedere muzical, această miniatură ne apare ca o piesă realizată exclusiv sub aspectul armoniei, polifonia lipsind cu desăvîrșire. De altfel, în muzica autorului, concepută „vertical" și nu „orizontal", se impune înclinația spre culoarea timbrală strălucitoare, spre descriptiv și în mică măsură afinitatea cu polifonia, cu o expresie mai reținută, mai sobră. Temperamentul componistic al lui Dumitru Ca-

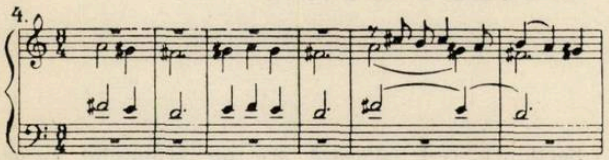
poianu este al unui sudic, ce se exprimă direct, fără ascunzișuri, spontan, întotdeauna optimist și tumultuos ! Chiar începutul lucrării ne demonstrează aceasta.



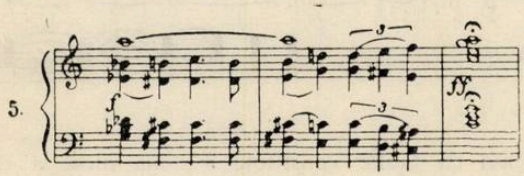
Cea mai poetică piesă este „Casa din Săliște" :

— „Pe zidul albastru ca munții în apus
Stă casa de bîrne sus
Țuguiul șindrilei ei
Închipuie vîrful de stei,
Și casa întreagă îmi pare acum
Un munte mărunt plutind peste valea cu fum
Îmi pare și este, a fost și va fi :
În munte, din munte deprins a clădi".

Începutul ei, delicat, este realizat prin subtile figurații armonice între vocile de tenor, alt și sopran.



În partea de mijloc a poemului apar interesante imitații, care în cele din urmă se contopesc într-o armonie suculentă ce atinge o primă culminație, ca apoi creșterea gradată să fie reluată prin procedeul de pedală — de data aceasta expusă la sopran — ajungînd la paroxism abia în acordul final. În acest inspirat fragment, autorul își ilustrează plastic bogata sa fantezie armonică, situată pe linia postimpresionismului muzical european transplantat pe sol românesc. Redăm încheierea poemului.

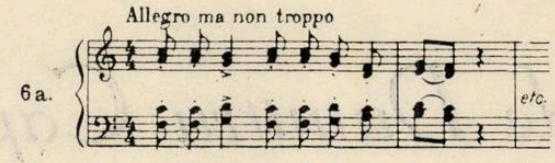


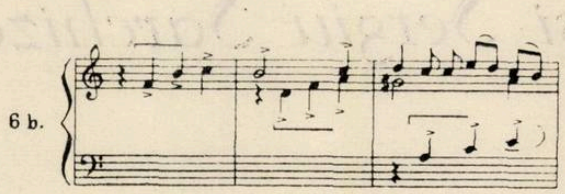
Ultima piesă a ciclului „Casă oșancă", o bucolică cu mult humor, ni se înfățișează ca o perfectă îmbinare între textul poetic și discursul muzical :

— „Trai șiret de cioban bătrîn,
Doarme sub căpița de fîn
Și ca să nu-mi mănînce căpița oile,
Să-i năpădească ploile,
A aflat o nouă viclenie, pe semne
Aburcînd-o pe o stivă de lemne".

În această lucrare autorul întrebuințează atît tehnica armonică cît și cea polifonică însă aerată, fără prea mari complicații, ca o rezultantă a celei dintîi.

Suita reprezintă un succes al autorului și în același timp o continuare creatoare a liniei armonice, a tehnicii componistice a maeștrilor Mihail Jora, Paul



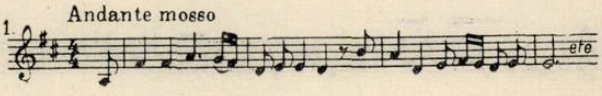


Constantinescu, Sabin Drăgoi și Marțian Negrea. Mai aproape de combinațiile armonice savuroase și luminos colorate decît de concepția modală propriu-zisă, muzica lui Dumitru Capoianu se ascultă cu plăcere și redă setea nestăvilită de viață a tineretului nostru, în acest nou profil de epocă.

★

Analizînd lucrările corale ale lui Sergiu Sarchizov, lucrări aparținînd diferitelor perioade ale creației sale, avem putința de a lua cunoștință, în largă măsură, de una din forțele muzicii noastre, formate în ultimele decenii. Compozitorul este prin excelență un autor de muzică corală, începînd cu cîntece de masă și prelucrări de folclor și terminînd cu ample poeme și oratoriul plin de dramatism intitulat „Pe lespedea eroilor". Realismul său viguros merită să fie binecunoscut, avînd echivalentul în literatură cu spiritul romanului lui Liviu Rebreanu. Chiar de la începutul activității sale creatoare, Sergiu Sarchizov preferă viziunii contemplative, idilice, arta mai apropiată temperamentului său artistic mai aspru, mai viril, înclinat spre o poezie mai dramatică a naturii. Folclorul capătă în piesele sale un rol primordial, atît în melos și ritm, cît și în instrumentație, în care străbat rezonanțele de bucium și ale altor instrumente populare. Deși legat de o tehnică componistică tradițională, muzica sa are prospețime și vitalitate, departe de aridul intelectualism sau sterilul spirit academic.

Din marele număr de cîntece de masă ce și-au cîștigat o binemeritată popularitate, amintim cu precădere „Mi-e dragă stema țării mele", monodie cu acompaniament de pian pe versuri de Vlaicu Bîrna, cu un caracter imnic, luminos, impregnat de melosul deosebit de cantabil, plin de noblețe.



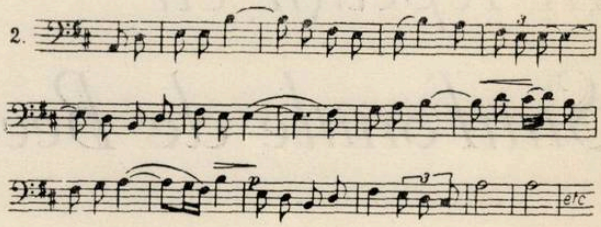
Diametral opus sub aspectul conținutului, cîntecul de masă sugestiv intitulat „Nu !", conceput tot pe versurile poetului Vlaicu Bîrna, se desfășoară în ritm de marș și constituie un protest violent împotriva tiraniei și a războiului, reliefînd convingător versurile :

— „Îți aperi libertatea ta
Știi s-o păstrezi și n-o vei da
Trează tresari
Îți aperi libertatea ta
Știi s-o păstrezi și n-o vei da
Nu !"

Sergiu Sarchizov a scris un mare număr de compoziții pentru pionieri și școlari dintre care la loc de frunte se înscriu : „Cîntec senin" pe versuri de Florin Mugur și cîntecele pe versuri de Vlaicu Bîrna „Atelierul pionierilor", „Cîntec de drum" și „Crainici ai păcii", pline de teme exuberante, cu amploare sonoră și vervă strălucitoare. Tot pentru corurile de copii a fost scrisă suita intitulată „Bună dimineața, patrie nouă", pe versuri de Florin Mugur, căreia autorul i-a adăugat un inspirat acompaniament de pian. Suita conține piesele : „Bună dimineața", cu o mare simplitate melodică, armonizată la pian cu sonorități cristaline, pastorale, „Am pornit, pornit...", un fel de *scherzino* în care străbat transfigurate ritmuri populare de joc, adesea capricioase, „Trandafir de ziua mamei", un cîntec cu caracter mai liric, urmat de miniatura „În basm erau palate", piesă cu un melos liniștit, simetric ca structură formală și de ultimele două părți „Noi nu eram pe atunci", „Bună dimineața patrie iubită", ambele pline de culori luminoase și melodii cu un caracter mobilizator.

Cea mai reprezentativă creație corală a lui Sarchizov rămîne poemul pentru solo de bas și cor mixt *a cappella*, „Trandafirii", pe versurile poetului contemporan Ion Serebreanu. Este o baladă cu mai multe secțiuni, puternic contrastante, de tipul romantic, închinată unui erou, mort în crîncene lupte pentru apărarea patriei. Se resimt influențe ale cîntecului popular, mai ales în linia melodică a solistului. În rest este o armonie clară, funcțională, cu o polifonie densă însă eficientă, la care se adaugă unele interesante și expresive variații ritmice, obținute prin schimbări de măsură. Zguduirile pricinuite de drama războiului explică mai bine viziunile și imaginile muzicale deosebit de plastice ale acestui amplu poem coral, departe de combinații armonice decorative și exterioare, deoarece autorul a preferat și alte modalități expresive, în care să predomine melosul pregnant și plin de duioșie umană. De altfel acest fapt reiese chiar din felul cum începe poemul și în acest sens redăm minunata temă a basului solist.

Sergiu Sarchizov



Unele coruri ale sale au fost realizate cu un acompaniament orchestral și din acest punct de vedere remarcăm cu precădere minunatul „Cîntec de seară", o nocturnă lirică, liniștitoare, cu delicate sonorități armonice, pagină cu totul remarcabilă în arta vocală românească.

Muzica corală a lui Sergiu Sarchizov impresionează prin fiorul dramatic și meșteșugul stăpînit cu multă siguranță. Este un adevărat maestru al scriiturii vocale, exploatînd cu succes mai ales varietatea timbrală. Ar fi interesant dacă în lucrările corale viitoare, toate aceste însușiri ale vigurosului său talent ar fi puse și în slujba unei gîndiri muzicale mai noi, legate de cuceririle tehnicii componistice contemporane. De altfel, în opera de ample proporții la care lucrează în momentul de față compozitorul, procedee inedite, generate de noile probleme ale conținutului de idei și sentimente care îl frămîntă, pot fi întîlnite în mare măsură indicînd o altă etapă creatoare. Seriozitatea cu care își concepe Sergiu Sarchizov compozițiile exclude *a priori* moda și noul ca ostentație. Există în arta sa un ozon mereu proaspăt, un puternic echilibru, un spirit universal, fără a exclude naționalul. Chiar dacă nu total conturat și la capătul unei evoluții lente, iubește, se bucură, suferă și scrie neîntrerupt cu gîndul spre mai bine, visînd la piscuri din ce în ce mai înalte.

George Georgescu
În repetiții cu Simfoniile de Beethoven: Eroica *)

de **EUGEN PRICOPE**

„Totul trebuie să fie natural, fără „poză", fără excese. Au dovedit-o cu prisosință Toscanini, Karajan, Enescu, Bruno Walter, Georgescu, Mitropoulos..."

MIRCEA BASARAB **)

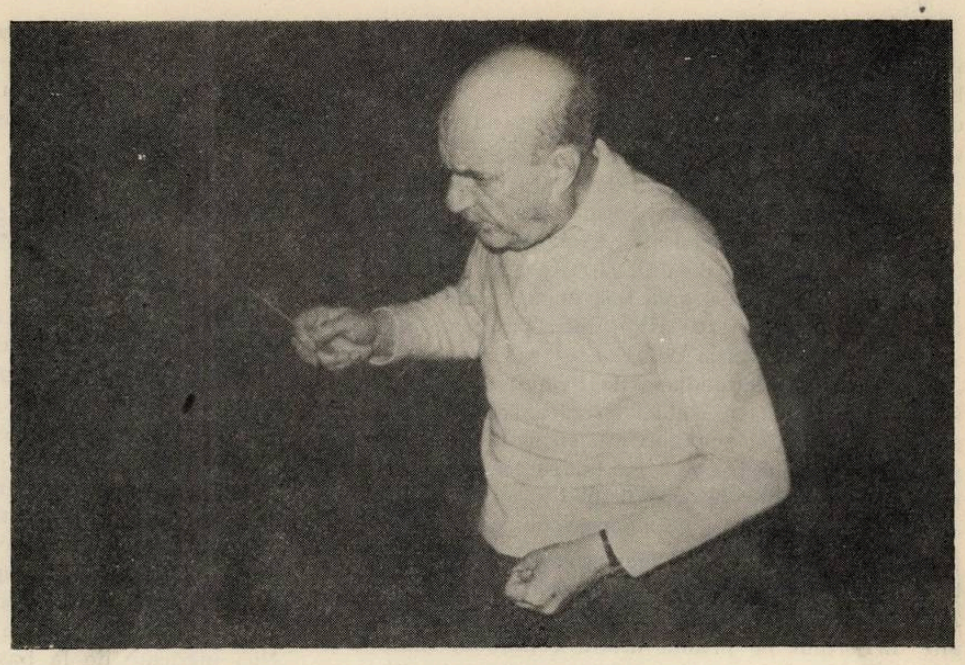
Se cuvine, fără îndoială, ca numele lui George Georgescu să fie menționat printre cele ale marilor șefi de orchestră ai vremii, recunoscuți ca atare în centrele din circuitul vieții internaționale de concert.

Venerabilului director i se spunea în mod curent la Filarmonica din București „maestrul" — fără adausul numelui. Era suficient fiindcă fiecare știa despre cine era vorba. În scurta perioadă cît a făcut parte din corpul didactic al Conservatorului, îi spuneam și noi, studenții de atunci, la fel. De fapt, într-un anumit sens, cuvîntul „maestru" atribuit profesorului, era cel mai adecvat și mai cuprinzător, fiindcă, în exercitarea profesiunii sale didactice, George Georgescu aducea sufletul viu al artei, rămînînd așadar dirijor. Fiind uneori în situația de a explica ceva unui student care dirija la pupitrul orchestrei Conservatorului, alcătuite din colegii săi instrumentiști, argumentul cel mai eficace era: „uită-te! fă ca mine!" Preluînd pentru cîteva momente conducerea orchestrei, dintr-o dată, o făcea să sune miraculos de... altfel, dovedindu-și „darul de a nu fi profesor". Ba mai mult, dirijorul dădea întotdeauna un subsens oarecum ironic expresiei „d-le profesor!" cuvînt care se adresa cîteunui instrumentist solemn în atitudini dar care greșea într-un mod comun. În locul clasei de studiu, G. Georgescu prefera sala de repetiție și concert.

George Georgescu mărturisea că nu avea darul de a fi profesor. Cu toate acestea, tinerii dirijori și chiar colegii de profesie ai maestrului au avut de învățat, și mai au, din cunoașterea celor mai

*) Despre simfoniile I și II am scris în revista Muzica, nr. 9/1961 și nr. 2/1963.
**) Scînteia, 12 august 1965.

Primele acorduri : „greu, apăsat !“



prețioase însușiri ale decanului baghetei românești. „...Ceea ce auzi este atît de convingător, încît ți se pare că numai așa trebuie să sune. Maestrul nu depunea un efort deosebit pentru a se face înțeles, gesturile sale erau degajate, ample, elegante, de o maximă claritate și expresivitate, mimica extraordinar de mobilă și sugestivă, artificiile lipseau cu desăvîrșire. La o analiză ulterioară a concertului îți dai seama că tocmai în simplitate stă forța de convingere a interpretărilor sale“ *). După o experiență artistică de peste o jumătate de veac, naturaleța, simplicitatea, lipsa exceselor, „de poză“, păreau însușiri funciare, înnăscute la George Georgescu. Dar cronica începuturilor sale dirijorale vorbea de... capricii în inflexiuni, de... agitațiunea fizică, de... împodobirea artei dirigențiale din care... „maestrul George Georgescu își lămurește pe cele mai caracteristice, mai impunătoare și mai sugestive, lăsînd la o parte o bună parte din cele inutile și preconizîndu-și o manieră proprie de a dirija“ **).

Calitățile fundamentale, definitorii, ale artistului împlinit, s-au dobîndit și consolidat pe parcursul multor ani și decenii în laboratorul muncii practice cu orchestra sa, Filarmonica din București, cît și prin contactele permanente cu mai toate marile orchestre de peste hotare. Cine căuta să se înfrupte din vasta experiență profesională a lui G. Georgescu o putea face urmărind concertele și repetițiile sale. Pe lîngă înregistrările rămase, putem spune că însemnările din repetițiile sale, amintirea părerilor, procedeelor și metodelor pedagogiei sale practice, intuitive, constituie prețioase izvoare de cunoștințe, demne de consemnare și răspîndire.

Continuînd, în acest sens, o încercare începută cu ani în urmă, voi înfățișa, în cele ce urmează repetițiile pentru prezentarea Simfoniei „Eroica“ în ciclul Beethoven pe care l-a susținut în stagiunea 1960—1961.

★

Cu cîteva minute înainte de ora 9, mă instalasem, ca de obicei, într-un loc convenabil, cu partitura în mînă. La Ateneu începea o nouă săptămînă de repetiții cu G. Georgescu. Așteptam, de bună seamă, cu interes sporit, „Eroica“ — prima bethoveniană în deplina accepțiune a expresiei și, în același timp, una dintre lucrările de predilecție pe care le interpreta George Georgescu. A dirijat-o pentru întîia oară la București la 4 decembrie 1922, iar de atunci și pînă în 1963 a programat-o de aproximativ 50 de ori numai la Filarmonică (cifra nu cuprinde deci concertele cu orchestra Radio și nici numeroasele turnee peste hotare).

PARTEA I-a

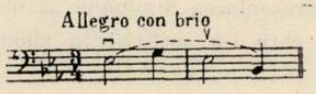
Priveam prima pagină a partiturii mele de buzunar, căutînd să deslușesc diversele notări înghesuite în orele de curs și prin repetiții, explicațiile, cifrele de metronom, micile scheme comparative și... cîte altele. Observ sublinierea apariției, pentru prima oară într-o Simfonie de Beethoven, a unui al treilea corn. După aceea remarc putința adăugării chiar a unui al patrulea corn — pentru împlinirea sistematică a sonorităților „eliptice” în partitură.

*) Paul Popescu : Ciclul Beethoven — Contemporanul, 7 iulie 1961.
**) A se vedea „Muzica“, anul III 1921 nr. 3—4 (martie-aprilie), pag. 73.

Pe pătrimile celor două acorduri care comprimă introducerea, compozitorul a indicat staccato ; probabil, îmi spun, de aceea sună prea sec acordurile de început în unele execuții mai atente la amănunte decît la spiritul muzicii.

Între timp dirijorul a sosit la pupitrul său, salută, ridică bagheta și, înainte de a ataca, comandă cu voce gravă : „greu, apăsat". (Am observat că, în concerte și chiar în repetiții, G. Georgescu își potrivea adesea atitudinea apariției după caracterul lucrării ce trebuia cîntată ; astfel, intra pe scenă hotărît și brav dacă era vorba de „Eroica" sau de Uvertura „Euryanthe" deslănțuindu-se de îndată; dacă aborda Preludiul și Moartea Isoldei își făcea apariția, dimpotrivă, agale ; își impunea un moment de reculegere în fața orchestrei ; își înălța fruntea, ridica brațele ca în fața altarului sacrificiului dragostei, arcuind apoi motivul inițial ca un imens semn de întrebare.)

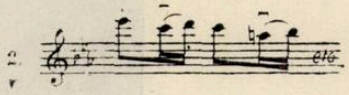
Caracterul eroic era, așadar, sugerat înaintea gestului anticipării primului timp. Rămînerea pe timpii 2, 3 netactați, în adîncimea coloanei descrisă de mîinile dirijorului pe primul acord, consolida, sublinia acest caracter. În măsura următoare tactarea devenea completă și pe 2, 3, pentru a indica riguros tempoul primei teme. Într-adevăr, în măsura 3, spunînd „tempo" !, bate cu bagheta în pupitru 1, 2, 3 și iar 1, 2, 3. Viorilor secunde și violelor le cere să cînte la mijlocul arcușului iar violoncelelor să folosească două arcușe :



Aceasta însă cu grija ca în măsura a treia să se conducă arcușul pînă la vîrf, unde nu se bagă de seamă schimbarea. Animînd discret sincopele, dirijorul își îndreaptă treptat toată atenția către viorile prime, cerîndu-le să cînte cald, cursiv, pe pătrimile din măsura 12, insistînd pe sensul lor melodic spre la bemol și mai departe pe șiragul optimilor. Pe răspunsul din m. 19 invită primii violoniști să nu cînte subțiratec. „Să se audă" ! — cere pătrimilor din măsura 24 a viorilor prime, care pătrund mai greu prin țesătura sonoră. Mai departe, pe seria de sforzandi din doi în doi timpi, dirijorul impulsionează bătînd cu nervozitate în pupitrul său, căutînd să imprime „brio-ul beethovenian".

Cînd capul temei trece la trompete susținute de corni, cu toate că sîntem într-un fortissimo plin, impune alămurilor „dolce". La litera A, dirijorul cere în mod expres primului oboist să reducă vibrato-ul său în așa fel încît, atunci cînd apare sunetul clarinetului, să fie o continuitate firească de calitate sonoră. O chestiune de omogenizare, deci ! În subsidiarele dialogului de suflători și viori prime, optimile de acompaniament nu au decît o importanță de ordinul 3, fără ca aceasta să însemne că pătrimile coardelor grave trebuie să fie ostentative. „E prea tare", se remarcă pentru viori în m. 53, 54 ; aici sforzando-urile de la lemne să nu fie exagerate ; nici chiar ff subito, de tutti, care urmează.

Impetuozitatea, caracterul avîntat din regiunea literei B, este realizat la viorile prime cu arcușele mereu în jos pe șaisprezecimi :



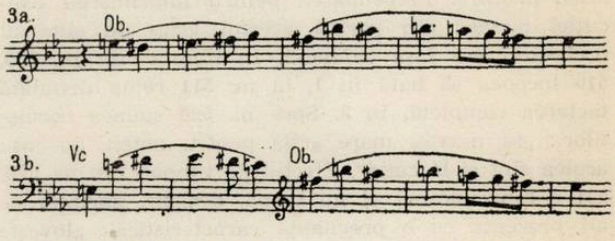
După culmea atinsă în m. 75 (aici flautul prim poate fi dublat), înainte de C, suflătorilor dirijorul le indică să înceapă piano pentru ca apoi să se crească molto, subito *). În m. 79, 80, viorile dau accente suplimentare pe notele de vîrf. („Să avem totuși grijă de efectul de ff subito din m. 81".) Pregătirea expunerii temei secundare ia mai mult timp de lucru. „Clarinetul să conducă ! oboiul să nu astupe ; cu puncte, dar cantabil ; oboiul 2 ! : sforzando să fie dolce ; după sf nu e cresc. ci un fel de p. subito ; în acest loc flautul trebuie să sublinieze melodic cele cîteva note ale lui, dar fără crescendo". Nici pizzicato de la basi nu scapă observației : „vibrato" !. Contracarînd tendința de a fugi pe cresc. dinainte m. 90, maestrul calma ostentativ. „Staccato ? Da ! dar cîntat dolce ! Aici e un gînd filosofic, o simțire gravă" — spune basilor înainte de m. 100 — în timp ce sunetul oboiului trebuie să apară ingenuu. Marșul de pătrimi și apoi de optimi, deși în pp, este început cu o avertizare promptă de gest pe prima pauză. Pentru precizie reia fragmentul spunînd de cîteva ori „nu creșteți" ! ; are, de asemenea, grije ca tempo-ul să nu stagneze („nu mă trageți înapoi") ; parcă biciuie pe pauze. În crescendo, care nu trebuie în niciun chip anticipat, ci dimpotrivă (Weingartner recomandă coardelor cresc, molto mai tîrziu), intrările suflătorilor se vor produce pe nesimțite. Episodul este reluat cu insistență pentru a se obține gradarea cuvenită. Tactînd riguros, numai cu dreapta uneori, dirijorul ținea stînga într-o semimobilitate marcînd doar după bare, cu arătătorul.

La fortissimo de după m. 110, unde unii dirijori dublează fagotul 1 cu un corn, G. Georgescu se putea mulțumi să roage fagotul 2 să cînte și el știma primului (optimile omise astfel sînt cîntate de violoncele și se aud destul). Dar, pentru ca ceea ce au aici important suflătorii să pătrundă, se impune o corectură de nuanță : toți ceilalți orchestranți să cînte numai mf și nu ff.

O ultimă indicație înainte de m. 117 („nu vă năpustiți pe tremolo-ul ăsta") asigură ajungerea muzicii la acordurile de pătrimi staccato pe care dirijorul asvîrle parcă stînci, ca un ciclop furios, încurajîndu-se singur și încurajîndu-i pe toți cu exclamații „hai", „hai" ! „hai" !. Cînd se adaugă sf, conduce ca în 2, lateral ; pare un cavaler ce mînuiește virtuos sabia într-un exercițiu. Acordurile sînt aici mai așezate. Dirijorul cere „eroic" ! — cu voce tunătoare ; — am ajuns la prima culme dramatică. Ce contrast între aceste acorduri și regiunea imediat următoare literei E, care sună dolcissimo. Înainte de prima volta, la fp., cere viorilor „să cînte"

*) Este ceea ce preconizează Weingartner. A se vedea Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig 1916, Breitkopf und Härtel.

iar apoi precizează secunzilor și violelor : „decresc. nu înseamnă să se piardă melodia". Pianissimo la începutul dezvoltării e conceput ca un p. cu diminuendo — : „aici, pe la bemol, e adevăratul pp". „Cîntați acum calm, înduioșetor" ! („Fără suspine" ! recomanda Felix Weingartner.) Începînd din m. 160 George Georgescu renunța uneori aproape total la tactare. Chiar din prima repetiție momentul se realizează satisfăcător : „E bine — spunea maestrul — dar trebuie să fie și *frumos*, mai *frumos* ! La m. 163 primii cîntă optimile și pătrimea, fa, cu arcușurile mereu în sus. „Da ! dar nu à la Paganini, nu virtuoz !" Pentru a face să se audă suficient tema din registrul grav, pretinde tuturor celorlalți un subito diminuendo în m. 186; deci numai violele, violoncelele și contrabașii rămîn aici în nuanța ff — cea indicată de autor. Sectorul m. 190, cu dialogul dintre viori suprapus temei grave, este de cîteva ori reluat. Ultima pătrime și optime din m. 193 trebuie executate de primi către mijlocul arcușului unde se poate obține mai ușor efectul de p subito indicat în partitură. Aici, în m. 194, maestrul insista pentru ținerea integrală a valorii cu punct și exactitatea șaisprezecimilor de la prima grupă de violine. Figurile sprințare, care trec de la o grupă de viori la cealaltă, sînt cîntate mereu către talon, dar în acest schimb rolul principal, îl au, firește, violoncelele, contrabașii și violele (tema lor poate fi dublată de cornul 4 în cazul adăugării acestui instrument ; G. Georgescu n-a încercat niciodată folosirea acestui supliment). 5—6 măsuri înainte de litera G, dirijorul tacta doar cu dreapta iar stînga intervenea surprinzător la m. 218 — ff subito. Pe un ton jumătate serios, jumătate glumeț, se adresează pe urmă cam în felul acesta : „clarinetul, fagotul și flautul prim, care sînt la noi... artiști excepționali, nu se aud aici frumos din cauza celor de la viori și viole care cred că hîra, hîra e mai bine". Urmează recomandări scurte ca : „numai sf, *nu* cresc. — înainte de m. 240 ; „să se audă lemnele — m. 243 și următoarele (aici Weingartner preconizează dublările). Gesturi precise, în sensuri laterale, la sf. de la viori, conduc muzica mereu impetuos. Cînd intervin, în acest tutti, pauzele de la alămuri, dirijorul spune orchestrei : „să nu pară aici un gol ; cei care au rămas trebuie să cînte mai tare ; s-a încercat aici să se umple cele 6 măsuri, dar nu e bine fiindcă dispare efectul" (din m. 260). Ivirea acestui „efect" e anticipat cu un gest de „atențiune" ! al arătătorului mîinii stîngi. Oprind, la un moment dat, în aglomerarea de sf, de după m. 260, maestrul stimulează participarea inteligentă a orchestranților prin cuvintele : „las la aprecierea dvs. dacă aceeași perioadă se poate cînta mereu, *mereu*, la fel. Toți sînteți doar, ca și mine, muzicanți. Ia să vedem acum" ! Către litera I potențarea accentelor impuse e obținută prin gesturi de o extraordinară sugestivitate, marcînd pregnant timpii 1 și așteptînd parcă efectul sonor. Încordarea a necesitat, se pare, efortul suprem al întinderii arcului lui Ulise. Primele pătrimi de la m. 280 concentrează o forță elementară care se înmoaie (decresc... p) pe neașteptate. Aici G. Georgescu practica și o abia perceptibilă potolire a mișcării. „Vă place cum cîntă oboiul 1 ?" Unii răspund „da". „Ei, atunci, continuă dirijorul, trebuie să-l auzim aici". Niciodată nu am înțeles din repetițiile cu „Eroica" dacă așa numita temă a III-a, ce intervine în dezvoltarea beethoveniană, este o temă exclusiv de oboi sau se alcătuiește din două subsecțiuni timbruale și melodice, astfel : în primele două măsuri (284 și 285) rolul principal îl dețin viorile secunde dublate de violoncele, iar următoarele constituie un răspuns, un consecvent, al primului oboi.



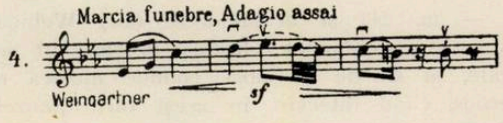
Întrebarea rămîne valabilă — mutatis mutandis — și pentru ce urmează. Arcușul legat mai departe, la viorile prime, de la a doua pătrime din m. 292 la prima, din m. 294, impune bineînțeles aceeași frazare și în respirația suflătorilor. O porțiune după m. 300 dirijorul nu mai gesticulează dar stăpînește imperativ din ochi. Reluată, tactarea renunță din nou la schemă pentru a-i primeni și sublinia efectul. Două măsuri înainte de K, la fortissimo, dirijorul bate 1, 2, 3 dar mereu în jos, impunînd pe fiecare pătrime accente. „Probabil că erau foarte slabi violonceliștii de pe vremea lui Beethoven, după cum ne arată dublurile și triplurile la care recurge compozitorul". Măsurile 326 și celelalte de la suflători, ca și m. 330, 331, ale viorilor prime, pledează pentru înțelegerea bisecțională a melodiei, ca în ex. 3 b. Beethoven însuși o confirmă aici. După m. 330 gestica lui G. Georgescu devenea grațioasă ca într-un vals elegant (în unu). Comanda „pierdeți !", o măsură înainte de apariția temei principale la suflători, nu s-a arătat suficientă să asigure conducerea de către fagot a ideii ce trebuie să se audă concomitent cu imitarea ei de către ceilalți suflători. Este un episod greu de realizat conform spiritului partiturii, în care întîlnim numeroase subtilități componistice. De pildă, chiar la m. 340 capul temei se ascunde în imitație la flautul secund *). Conducînd la început numai cu dreapta, adăugînd stînga în momentul cînd este indicat cresc., deslănțuindu-se cu dreapta lateral, sau ridicînd ambele mîini în sus fără să mai aibă grija schemei de tactare la L, Georgescu conducea iureșul impetuos al muzicii cu o deosebită forță comunicativă. Doimilor punctate din regiunea m. 370 le cere să fie cîntate plin dar numai forte și cu predominanța oboiului. Aceluiași instrument îi acordă prioritate în jurul m. 380 : „ascultați-l !". Acel efect armonic ambiguu (tonică peste dominantă), în care auzim capul temei principale, introduce reexpoziția fără ca dirijorul să insiste asupra nuanței ppp ivită subito și atît de rară în partiturile de Beethoven. Apar totuși puneri la punct ca : „dacă nu e pp dece cîntați pp ?" (în m. 405, viorilor prime) ; sau : „flautul conduce dolce" (m. 416). În m. 426 ș.a.m.d., bate cu palma în pu-

*) Weingartner recurgea în acest episod la cîteva artificii de dublare care favorizează jocul imitativ al vocilor (op. cit. pag. 39—40).

pitru, animă ; iar la m. 430 indică stăruitor sublinierea temei, ca și mai departe, cînd aceasta apare la trompete. După litera O, nimic deosebit în afară de „trambulinele" pe optimile de la sfîrșiturile de măsuri. Totul se desfășoară ca în expoziție. Dar gestica dirijorală vădește grija reînoirii și aceasta în general prin reducerea economicoasă a mijloacelor. Dacă în m. 500 privea oblăduitor către viorile prime, abia unduind din brațe, pe optimile următoare înceta orice mișcare. Preocuparea pentru imprimarea execuției precise din partea acestui grup de elită al orchestrei era însă evidentă. În timp ce în m. 509, 510 începea să bată în 1, la m. 511 relua deîndată tactarea completă, în 3. Spre m. 520 spunea cornișt ilor : „să n-aveți mare grijă pentru notele de jos ; acelea sînt și la corzi". Efectul de timpan din m. 520, 521 e binecunoscut și nu scapă, desigur, dorinței de a-l prezenta cu o pregnanță caracteristică : „lovește la margine (la marginea timpanului n.n.), dar să nu degenereze sunetul !". Dirijorul bate mereu în jos, înainte de R cu ambele brațe și ca în măsura de 2/4 pentru ca, pe pătrimea de dinaintea acestui reper, să reia schema de tactare în trei. În coda atenția era reținută mai întîi de sublinierea contrastelor neașteptate de nuanțe. „Acum e fortissimo" — spunea în m. 561. Era o deosebire vizuală frapantă între această deslănțuire și conducerea abia schițată, din poignet, a primelor violine, către m. 570. La 580 mișcarea se stinge iar suflătorii înalță în tihnă cîntecul lor. Despre ce urmează în partea I-a n-ar mai fi decît puține lucruri de avut în vedere : împletirea de corni din regiunea m. 640, conducerea temei principale la V, sublinierea motivului cu șaisprezecimi care trece la bași (m. 655). Aici G. Georgescu se arăta furios. Loviturile de pe timpii doi, la trompete și corni (m. 665 etc.), ff *subito* din m. 671 și, în sfîrșit, „boxarea" orchestrei cu ambii pumni înainte de ultimele două acorduri, puneau capăt primei părți a Simfoniei într-un tempo riguros constant.

PARTEA A II-a

După pauză, dirijorul a început pregătirea Marșului funebru chiar din prima zi a repetițiilor într-o „atmosferă de concert", pe care o insufla imediat ce ridica bagheta, prin toată atitudinea ființei sale și în primul rînd prin expresia figurii, prin priviri. (Preferam uneori la repetiții urmărirea lui G. Georgescu din față, așezîndu-mă în orchestră. Cîte odată urmăream concertele sale pe micul ecran al televizorului care aducea o considerabilă îmbogățire a unghiurilor și distanțelor de observații). Uitasem că mă aflu la o repetiție. Filarmonica cunoștea atît de bine interpretarea bătrînului maestru încît totul decurgea perfect parcă. Curînd însă, dirijorul întrerupe și, cu voce gravă, remarcă — privind mai ales către fețele mai noi în orchestră, către tineri : „dacă auftaktul n-ar fi o coardă liberă, lipsită de la sine de expresie, n-ar supăra vibrato-ul pe care îl faceți pe urmă. Înțelegeți ?" Apoi, după ce a lăsat un oarecare timp pentru producerea mecanismului deductiv, recomandă : „sotto voce ! să fie fără expresie". În m. 3 contrabașii coborau pe ultimele valori, la octavă : „așa este scris" — explică primul contrabasist — „așa am cîntat și altădată". G. Georgescu replică „îmi pare rău ; atunci nu am observat, acum am sesizat. O fi scris careva jos că i-a plăcut lui așa, însă nu are sens ; doar este o continuare față de ce era înainte : do, re, mi... mi, fa, sol" — cîntînd răgușit și accentuînd, la același registru, mi bemolul din seria a II-a. Reluarea se face de la început după încă o recomandare pentru păstrarea exactă a valorilor de treizecidoimi. Oboistului i se cere pe urmă să cînte p. nu mf. Coardele încep trioletele lor pregnante *) cu arcușele în sus. Timpanistul Lepădatu, pe care George Georgescu l-a privit de la pupitrul dirijoral zeci de ani în față, bate cu gesturi solemne, cu reculuri mari, ce îi duc măciulia ciocanului — cea mai importantă vertebră din coloana ritmică a orchestrei — pînă în dreptul frunții. „Nu deranjați oboiul, ascultați timpanul". În dreptul literei A, dorind să reia, dirijorul spune cu glas moale dar „pozat" : „foarte frumos, mi-a plăcut grozav, dar mai facem odată ca să vedem dacă nu a fost frumos numai din întîmplare". În continuare, la fraza viorilor prime, dirijorul cere „simplu" ; către m. 20 face un mic accelerando, pentru ca în m. 21, pe pauză, să revină la tempo ; în m. 22 zăbovește parcă pe al treilea timp (bineînțeles că se tactează în 4). O quasi-imobilitate a brațelor construiește într-o legătură perfectă m. 25 (cu optimea anterioară legată de ce urmează) și celelalte. Cerînd mai întîi violoncelelor „sul tasto, molto decresc", la m. 30 conducerea avea grije ca discursul muzical, deși dolce, liniștit, să nu stagneze. În m. 36 spune chiar : „tempo !" ; dar o anumită lîncezeală se instaurează, totuși, în preajma m. 50. Înainte de B, sf. coardelor va fi, desigur, mai mic decît al oboiului, care deapănă firul melodic. Cornul 2 nu va cînta cele două doimi, este suficient primul. Un sector care-i „venea foarte bine" dirijorului este cel din jurul m. 60. Repetă mai întîi cu primele violine (sul A) astfel :

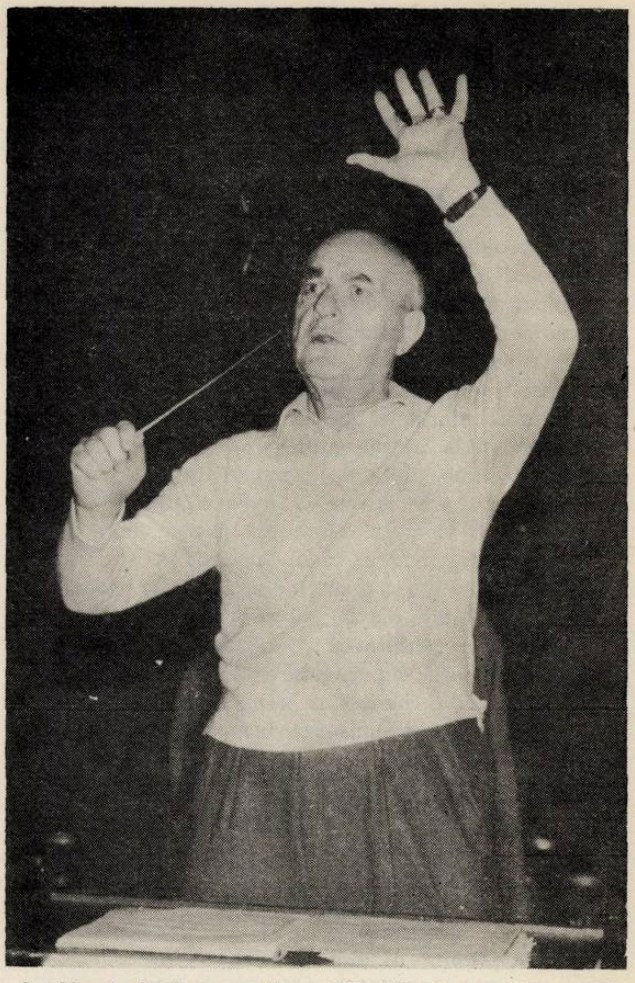


Pe urmă cu întreg streich-ul. Ca și Weingartner la timpul său, G. Georgescu sentimentaliza. Se apleca cu blîndețe, rugător, spre viorile prime, pentru ca să izbească apoi, aruncînd parcă, spre suflători și cerînd : „flautul, tare !". Fagotul al doilea, basul acordurilor, se aude pentrucă dirijorul indică alămurilor să-l asculte, acomodîndu-se posibilităților lui **). Prima secțiune a mișcării se configura ca un poem plin de grandioasă și bărbătească tristețe. Pe fa diez din m. 63 se ezită, într-o nuanță de mf, suficientă ; corul suflătorilor cîntă calm iar fortele următor sună grav. În m. 66 ultimele optimi se cîntă în jos ambele, cea care urmează (p) în sus, la vîrf, iar prima dinainte de „major" în jos.

*) „Ti-Ki-Ta-Tom", silabisea Mengelberg cînd făcea repetiție, pe vremuri, la București cu Eroica la Orchestra Radio.

**) Herman Scherchen (care a condus numeroase concerte la București între anii 1926—1937) scria, cu privire la acest moment din partitura beethoveniană : „...Un forte la alamă trebuie înțeles întotdeauna ca ceva relativ". Handbook of Conducting — Oxford University Press — pag. 100.

„Acum... o rază de soare" — cuvintele spuse de dirijor pe muzică — imediat înainte de dubla bară — par că pun muzica pe un text. După oboi, flautul se întrece să dea expresivitate cîntecului său, afectînd, urcînd nuanța. Este stimulat la aceasta de consistența stereotipă a trioletelor de la viori (jos-sus), cu accente pe nota staccato. „Dece -ti-ri-ti, ti-ri-ti ?" Nu ! La C : *„cîntați* pe șaisprezecimi". Apoi mîngîindu-și pieptul în dreptul inimii spunea : „cîntați cu suflet băieți". Iată însemnări din repetiții care evocă modul afectuos-romantic al interpretării lui G. Georgescu. Nu s-a obținut caracterul voit decît după ce, în măsura 83, s-a cîntat în două arcușe — sus, jos. (În felul acesta trioletele în p subito, încep în sus). O mult așteptată intervenție solistică de trompete, m. 91, nu întrerupe totuși conducerea melodică a primului oboi chiar și atunci cînd scrie cresc. la celelalte instrumente. E mai bine aici să impunem streich-ului. non crescendo ! Cu atît mai mult efect va avea recuperarea, la sempre più forte, pe care G. Georgescu o înțelegea cresc. molto și subito, bătînd uneori cu piciorul în podium. Dacă se așezase pe scaun între timp, la m. 97 începea să se ridice iar la ff și sf. sguduia parcă un adversar într-o înfruntare „piept la piept". Descriind cu mîinile două semi-cercuri coborîtoare pe o axă de simetrie alcătuită de propriul său trup, dirijorul pregătea vizual revenirea primei secțiuni a Marșului funebru reexpusă mai tăcut parcă, mai interiorizat, într-o expresie filozofică stoică. „Nu, Nu ! ; mai puțin .." și semnele de „acoperire" a sonorităților, pe care le făcea cu stînga, stabileau, la revenirea minorului, nuanța p (la începutul mișcării era pp). Sf. din m. 112 (cu arcușul în jos) era realizat subito, fără cresc. Tempoul mai hotărît din episodul fugato era dat prin recomandarea... „merge" ; două măsuri înainte de 120, „ținea" viorile secunde — să nu grăbească șaisprezecimile. Fiecare amănunt era prezent în atenția și gestul șefului de orchestră. (De pildă trilul flautului, din m. 119 era figurat cu ondulațiunile degetelor, întinse, de la stînga). Intrarea și continuarea temei în m. 121, regiune în care emoția începea să devină copleșitoare, era puțin marcată iar notele curgeau apoi în legato dar scandate ca și cum ar fi fost o secțiune vocală de requiem. Atunci cînd trebuiau să intre, în forte, basii, un „bum" al dirijorului declanșa parcă pornirea. Mecanismul muzical polifonic implinit prin concurența tuturor vocilor era pus la punct minuțios. Aici forța interioară stăpînită de un compozitor suveran peste toate mijloacele artei sale căuta parcă să iasă de pe făgașul hărăzit. Înainte de m. 140 cornii cîntau à 3, fagoții trebuiau să se audă, toată „suflarea să participe cu maximum de intensitate". Către E, gesturile deveneau largi, ample și cursive. Aici sextoletele nu constituiau „acompaniament" ci „expresie", — expresie mai cu seamă atunci cînd notele se schimbau. În deslegarea nodului dramatic, (m. 150, 151) pe cele trei optimi stacc. (cîntate bine despărțite), în repetiție dirijorul lovea cu palma stîngă în pupitru ca un „dixit" ! de pater familias cu „jus vitae vecisque", pentru ca deîndată să devină nespus de blînd apoi, duios și, într-o clipă trist. Indicația sotto voce era urmată de un continuu diminuendo spre la bemol,



In Marșul funebru — măsura 160. Aici George Enescu dubla trompetele (deci 4 !)

abia perceptibil. După ce muzica și gestul se înălțaseră în Nirvana parcă, fortissimo-ul coardelor grave (atac puternic, la talon și cu două arcușe — jos, sus — pe doimea basilor) deschidea parcă, la porunca zeului, un nou ciclu în viața elementelor, mai puternic decît „primum movens". Cînd, licean fiind, ascultam „Eroica", mi se părea că orchestra e dotată cu multe, multe trompete, tromboane, tobe și mai știam eu ce ! ? Dar formația beethoveniană nu depășește pe cea mozartiană, haydniană („Niciodată și nicăieri n-a fost zugrăvită vreo catastrofă cu mijloace mai simple decît aici" — Weingartner). Taloanele puțin bătute, la contrabași, ff, non diminuendo, la trompetiști (care, trîmbițînd, rămîn congestionați) și indicațiile celelalte ale partiturii, atît de lapidare, sînt suficiente totuși pentru a reda tabloul sonor autentic beethovenian, unic în felul său. În jurul m. 170 viorilor prime li se cere „cîntați", „arcuș !" G. Georgescu exterioriza aici o nervozitate, o neliniște... feminină, parcă, atunci cînd se adresa la viori și flaut, în timp ce basilor și fagotului le insufla un caracter sonor bărbătesc. Totul reieșea cu claritate din atitudinea, gestul și mimica sa. La F, „reluarea cortegiului funebru", oboiul și clarinetul sînt dublați cu un bun rezultat pentru pregnanța temei. În pofida faptului că în m. 180 nu îngăduia

violelor, violoncelelor și contrabașilor să cînte bănal — pompos — „de modă veche", fraza viorilor (ultimele 3 treizecidoimi toate în sus) o conducea „romantic". Valorile mici dinainte de m. 190 pulsau moale ; după m. 190 violoncelelor li se cerea molto legato, sf. dinainte de G trebuia să fie dolce la alămuri. Spre m. 200 e bine ca viorile prime să deplaseze arcușele spre talon pentru a putea prinde (în jos) prompt și conduce larg fraza lor. Sonoritățile instrumentelor de suflat, svîcniturile timpanului, păienjenișul fin al coardelor din care se desprinde la un moment dat tînguirea violelor (m. 207), iar la corn răsună, tot aici „un motiv al destinului", ne duc spre litera H, cu sunetele sacadate în dreptul ei ca într-o simfonie „Ceasornicul". „Nimic !" subito pp — indicația obține alunecarea lină a violinelor pe pasul implacabil al curgerii timpului măsurat parcă de coardele grave. O măsură înainte de 230 și una după, vioara I cîntă cu arcușul în sus, dar la 233 în jos, pentru ca în m. 235 să înceapă a executa notele cu punct mereu în sus ; cu toate acestea, pe si din m. 237 să se vină în jos. Calmarea, dispariția „suspinelor", indicațiile înscrise între portative și cele suplimentare (la m. 240 non expressivo), conduc firesc spre stingerea ultimului acord pe care dirijorul balansează brațele încet și le coboară ușor, încheind totuși în sus (pentru a impune liniștea după tăierea fermatei).

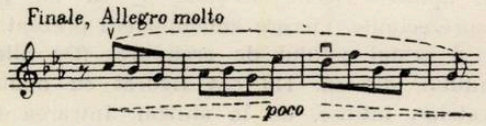
PARTEA A III-a

În Scherzo, după un gest discret dar hotărît de începere, pătrimile se înșiră scurte la mijlocul arcușelor. Optimile dinainte de m. 10 George Georgescu le dorea cantabile. Urmărind obținerea preciziei ritmice și pentru ca notele de sus să nu se audă mai tare decît celelalte, dirijorul reia de cîteva ori streich-ul de la m. 29 cu precauția : „non cresc." În m. 40, adresîndu-se primului flautist îi recomanda : „ascultă ce se cîntă mai înainte de a intra, mă întîrzii !". Și către coarde : „nu lăsați degetele să fugă pe valori (mai ales pe optimi)". O indicație expresă era dată violelor, în m. 49 : „nu prea piano ; conduceți !". Către m. 70 cobora brațele obținînd un diminuendo completat cu „pierdeți, și mai... „În pp este dificilă intrarea suflătorilor (m. 80) ; ea nu trebuie să deranjeze ceea ce realizaseră coardele pînă acolo ca nuanță. Molto cresc., o măsură înainte de A, apoi animarea imitației din registrul grav, pentru a nu fi greoaie, tactarea sugerînd ținerea riguroasă — „pe loc" — a tempo-ului, trecerea gesturilor de pe verticală pe orizontală (cinci măsuri înainte de 120), facilitează ajungerea la B, după care trebuie controlată egalitatea cantitativă a grupelor angrenate în dialog. Pentru pătrimile din cele două măsuri dinainte de semnul de repetiție, dirijorul indică „să se audă mai bine" (ca să nu rămînă „gol" după acorduri).

La Trio se lucrează destul de mult. Ba pentru acordajul cornilor, ba pentru justa intonație, ba pentru calitatea sunetului („să nu fie ca la... adunare"), ba pentru pregnanță („e moale ; nu seamănă a vînătoare — cum se zice"), ba pentru ca auftaktul să fie mai scurt, ba pentru sf. ce urmează, ba pentru claritate la cornul 2 în m. 172. După a șaptea reluare întreabă : „vă supără dacă mai fac odată ?". Neașteptînd răspunsul ridică bagheta... „hai băieți, cu veselie" !. Mai de fiecare dată cînd repetă trioul îl anticipează vocal cu „ram-pam-pam-pam" (din volta II), pentru a nu obosi orchestra. În neobișnuit de lungul legato din jurul m. 210, sugerînd momente din Simfonia IV-a sau a VI-a, dirijorul atrăgea mereu atenția asupra omogenizării culorii sonore și asupra intonației. Chiar pe această frază cursivă dreapta tacta invariabil. Poco tenuto, espressivo, dolce, în m. 244 etc. la corni, un accent pe doimea din m. 252, sînt singurele notări de amintit pentru trio. În continuare mai nimic deosebit. Totuși: „suflătorii ! să nu întîrziați înainte de m. 320 ; după ea, molto diminuendo la coarde". La Alla breve gesturile se diferențiază clar, în doi, pe laterale. Pe laterală vor fi, dar tactate în 1, și la ultimele acorduri ale mișcării.

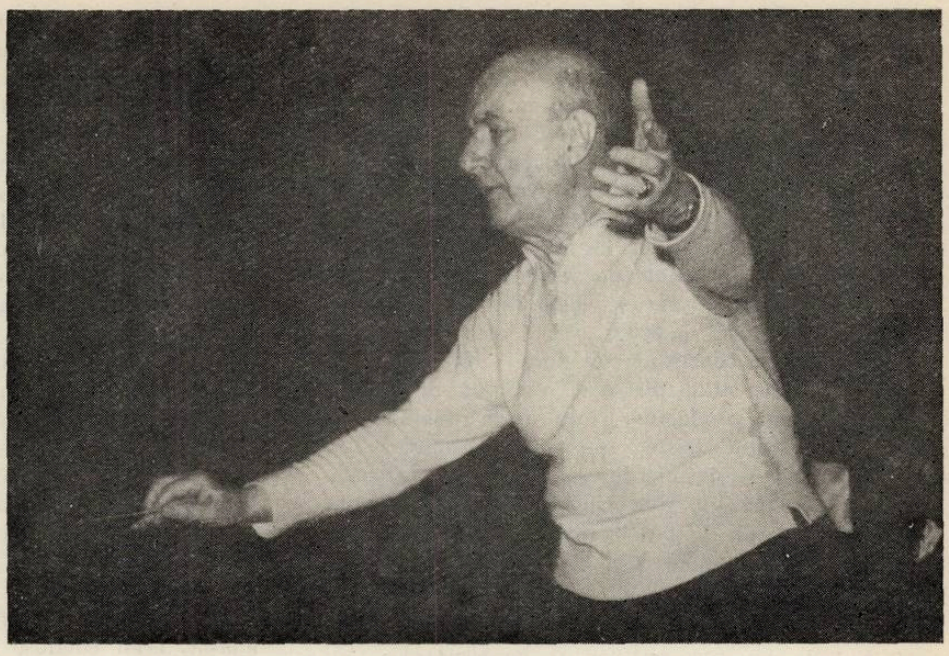
PARTEA A IV-a

Apărea parcă legată de Scherzo datorită impresiei de precipitare a sfîrșitului acestuia (în care dirijorul cerea mereu, la repetiții „mai mult, cornii") și faptului că era abordată quasi attacca, după exclamația : „furios !". În dialogul de grupe din m. 20 încolo, coardele trebuie să cînte destul de plin pentru ca suflătorii să nu apară mai tari. Măsurile de pauză generală sînt marcate ; nota cu coroană cumulează două unități de valoare iar optimea se cîntă pe a treia. Cu alte cuvinte, în acest tact se naște o măsură de trei timpi. „Bat ca 3, nu mai mult" — explica dirijorul în m. 39. La variațiunea de după dubla bară tempoul devine mai hotărît ; sîntem în finalul „Eroicei"! Cu toate acestea, viorile prime să nu cînte „rece". Iată sensurile de arcuș :

5. 

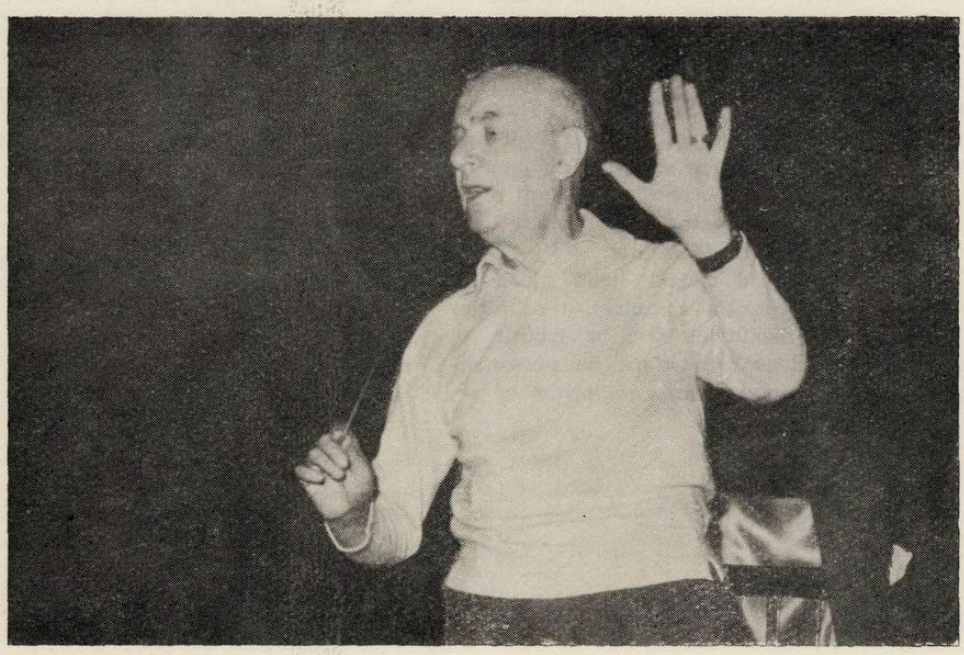
„E atît de frumos și aici !". După volta a II-a, non cresc. la violoncel (arcușul în jos pe auftakt) ; „atrag atențiunea celor care vor să devină capelmaeștri că pe pătrime e coroana și nu pe optime. Am auzit-o și cu coroana pe re ; nu e bine" *). (De fapt George Georgescu făcea uneori coroane și pe pătrime și pe optime). Variațiunile din m. 60 și 70 se arată mai dificile. Viorile prime să înceapă dolce dar marcato și nu prea încet : „piano este o sonoritate destul de plină". Violele non cresc., ca și viorile secunde. Sfîrșitul de la violoncele să nu fie neinteligibil. Auftakturile de șaisprezecimi să nu sune a triole... ș.a.m.d. Variațiunile de streich sînt reluate de multe ori. Suflătorii dau semne de plictiseală, vorbesc. (La un moment dat dirijorul spune pe un ton imperativ : „liniște ! ruhe ! silence "... „Vă iau pe toate limbile că sînteți doar... internaționali"). În sfîrșit le vine și lor rîndul. Oboiul, moale, espressivo ; trebuie să-l auziți mereu, chiar cînd scrie crescendo la coarde. Facem de mai multe ori ca să-l

*) Weingartner susține că fermata trebuie să fie pe re — pătrime.



În Scherzo, la primul fortissimo (litera A)

auziți". Apoi : „nu răriți înainte de coroană (m. 95) ; e diletantic ; nu scrie !" Și din nou : „menajați oboiul; el e singur". Prelungind coroana de după m. 100, față de cea de mai înainte, cerînd un crescendo către la becar (cu arcușul în sus) și si bemol, dirijorul lasă muzica să înainteze spre A. Reia totuși de multe ori diverse episoade și (cînd toți credeau că e mulțumit), ajungînd iarăși la A, reia totul, de astădată de la începutul mișcării. „Contrabașii : nu sentimentalizați prin exagerarea vibrato-ului (m. 137)" ; „tempo mereu" (către m. 150) — bătînd uneori în pupitru... sînt numai cîteva notări care se mai cuvin a fi consemnate aici. La B, caracterul gesticulației se transformă, imitînd cu dreapta cîntatul cu arcușul. „Nimic !" — se adresează pe urmă viorilor prime la șirul de șaisprezecimi. „Cred că sînteți de acord că trebuie să se audă aici (după m. 190) flautul". Instrumentistul cîntă micul său concert fără ca dirijorul să se uite măcar la el, (pentru a nu-l intimida, desigur) ; era preocupat în acest timp de viole, de violoncele... (artificiu psihologic !). Abia după ce a trecut pasajul dificil, George Georgescu se uita mulțumit la instrumentist felicitîndu-l, încurajîndu-l. „Ungurește, ca-n Brahms !" e singura remarcă în regiunea literei C. Dacă înainte grăbise puțin tempo-ul, la D îl calmează iar tema viorilor și flautului (începută după un fel de pauză prelungită) se desfășoară caldă, mlădioasă, tandră, feminină, după vîrtejul dansului viguros dinainte. Pasajele cu șaisprezecimi care urmează dau din nou



Poco Andante, în Finale

de furcă. În m. 277 si bemol de la viorile prime e omis pentru ca mi bemolul să fie prins la timp, cu arcușul în sus și în poziția a II-a. După 290 flauții — ca și în atîtea alte locuri suflătorii de lemn — pot fi dublați. După m. 300 cornii pot cînta à 3 (în m. 305 etc., pe sistemul al doilea vor cînta doi-trei corni). În acest timp viorile vor folosi taloane pe optimi. Dublarea suflătorilor de lemn, impusă de raportul cantitativ existent în orchestrele mari, raport diferit față de cel de pe vremea lui Beethoven cînd corzile erau puține și slabe, se arată foarte binevenită și în jurul m. 320 *).

Poco Andante constituia un teren din cele mai prielnice pentru stilul dirijoral romantic al lui G. Georgescu, care, conducînd, cînta uneori laolaltă cu suflătorii. Elevație, tristețe — evocînd Marșul funebru parcă — desmierdare, ambianță pastorală (clarinetul în m. 370), bucurie recunoscătoare, mulțumire imnică (la f, pavilioanele cornilor în sus), toate clădite și conduse gradat, evoluau pe culmile împlinirilor intens emoționale ale capodoperei. În jurul m. 410, cu căldură în glas dar cu prestanță severă de magistru, dirijorul atrăgea atenția viorilor prime: „aceste note simple, ținute, sînt tot ce poate fi mai expresiv aici". Crescendo era realizat prin deschiderea a cîte unui deget al mîinii stîngi, iar la intrarea cornilor (m. 418) dirijorul tăia văzduhul cu dreapta. Și din nou, de îndată, conducea interiorizat (m. 420), cu fruntea aplecată. Respirația tuturora era cuprinsă parcă în dialogul coardelor și lemnelor (puțin susținut în mișcare). Abia se mai aude și iată că irumpe Presto. Cînd nu e prea repede, totul se poate auzi clar. Înainte de m. 440 G. Georgescu anima cornii, apoi trompetele, rotea pe urmă brațele către alămuri, tacta toți timpii în jos, impulsiona sf., subdiviza optimile din m. 450, agita iarăși trompetele, îndemna timpanii... Învolburarea conducerii se simplifica apoi în arcuri largi și laterale (m. 461) în care și vizual asistam la o... simfonie de arcușe — viorile, pe de o parte, violele, violoncelele și bașii, pe de altă parte. Gama ascendentă, cele două optimi (puțin alungite) și ultimul acord mai tenuto, mai apăsat, erau conduse în tempo. Vedeai parcă mișcarea sobră a unui luptător care depune cu cîteva gesturi solemne o coroană de aramă pe fruntea statuii unui erou — eroul închipuit al Simfoniei Eroica.

*) Nu am vrut să intru acum în amănuntele, foarte importante de altfel, ale acestor dublări devenite „clasice" datorită mai ales consemnărilor și recomandărilor lui Felix Weingartner. Vrau numai să menționez că nu mi s-au părut riguros marcate și executate în repetițiile și concertele cu „Eroica". Redijarea știmelor nu se poate mulțumi cu sistemul dublărilor în forte și tutti, deci numai cu considerente cantitativ — sonore.

Expoziția Sibelius

Expoziția organizată de Uniunea compozitorilor din Republica Socialistă România la Magazinul *Muzica* din București, cu prilejul centenarului nașterii lui Jean Sibelius, sărbătorit la recomandarea Consiliului Mondial al Păcii, s-a bucurat de interesul și aprecierile vizitatorilor. Imaginile, prezentînd viața marelui compozitor finlandez și peisajele patriei sale, cărțile, discurile, facsimilele au aparținut muzicologului George Sbârcea, autor al recentei monografii *Sibelius* apărută la Editura muzicală.

Printre exponate s-au evidențiat monografii în diverse limbi dedicate lui Sibelius și culturii finice ca cele semnate de Karl Ekman, Camille Malloy, Jalmari Jaakkola, Jean-Lous Perret, Tanzberger, precum și traduceri în limba română din literatura finlandeză, cărți de artă finlandeză, o ediție de lux a *Kalevalei* cu ilustrații de Akseli-Gallen Kalleda, fotografii reprezentînd o adevărată biografie a lui Sibelius din tinerețe pînă la moarte, cu scene de familie și cu interesante imagini din cabinetul de lucru și viața de concerte, partituri ale operelor lui Sibelius, facsimilele *Finlandia* și *Souvenire*, discuri cu principalele simfonii dirijate de mari șefi de orchestră ai lumii printre care Karajan, Sir Thomas Beecham, Lorin Maazel etc.

Depășind cadrul strict muzicologic, expoziția a constituit o inițiativă originală care a izbutit să oglindească în afară de personalitatea unui mare compozitor al secolului nostru și aspecte din viața artistică și literară a Finlandei.

Expoziția Sibelius s-a bucurat de o largă participare a publicului bucureștean de la vernisajul, ce a avut loc la 30 decembrie 1965 și la care au luat parte Dl. Marti Salomies ambasadorul Finlandei în România, Ion Dumitrescu, Președinte al Uniunii compozitorilor, compozitori, muzicologi, scriitori, ziariști etc., și pînă în ultimele zile.

Trebuie menționată în mod deosebit contribuția organizatorică și priceperea cu care George Sbârcea a selecționat și a prezentat materialul documentar în această expoziție care încheie o adevărată suită documentară Sibelius, după expozițiile de la Cluj și Baia Mare.

EMIL MANU

Festivalul muzicii de cameră

de GR. CONSTANTINESCU

Muzica de cameră a fost dintotdeauna un gen care s-a bucurat de prețuirea atît a artiștilor cît și a ascultătorilor. Caracterul ei specific — rezultînd din modul aparte în care exprimă o mare bogăție de idei și sentimente, „personalizarea" pe care o trăiește fiecare instrument permițînd punerea în valoare a esențelor în cadrul intim în care ea se desfășoară — a situat-o mereu în centrul preocupărilor muzicienilor, asigurîndu-i în același timp un public sensibil, receptiv la mesajul ei. Faptul că majoritatea compozitorilor consideră muzica de cameră un laborator de creație are un direct corespondent în „școala de calitate" pe care ea o constituie totodată pentru orice instrumentist, pretinzînd un înalt nivel interpretativ. Ea se desăvîrșește însă ca funcție, își îndeplinește menirea ei, atunci cînd prinde rădăcini în inima, în gîndirea și sensibilitatea ascultătorului. Pornind de la astfel de premize vom înțelege mai bine importanța recentului Festival al muzicii de cameră, ce s-a desfășurat în Sala mică a Palatului. Această acțiune a Filarmonicii „George Enescu", făcută în scopul unei continue popularizări a muzicii de cameră în viața noastră muzicală, este meritorie. Se simțea într-adevăr nevoia găsirii unei forme care să întrunească, în principiu, multiplele și diversele creații ale genului, să dea ascultătorului posibilitatea de a-și aprofunda și lărgi contactele cu această muzică, socotită deseori ca mai greu accesibilă. Marele avînt pe care l-a luat, în ultimii ani, în întreaga viață muzicală românească, muzica de cameră și-a găsit în acest Festival un ecou puternic. În entuziasmul cu care muzicienii au participat am văzut că toți simțeau necesitatea organizării lui. De fapt, cea mai evidentă „cucerire" a actualului Festival este legată tocmai de felul în care publicul a făcut cunoștință mai îndeaproape și mai organizat cu o serie întreagă de interpreți. În nenumărate discuții, cronici și interviuri, se remarca, asemenea unui leit-motiv, lipsa de formații, lipsa de muzicieni dornici să-și consacre o mare parte a activității lor acestui gen care, pare-se, este socotit uneori mai modest, iar ca succes de public atrăgînd un număr mai restrîns de amatori decît concertul simfonic. De data aceasta însă nota dominantă a fost prezența unor artiști și formații capabile să pledeze cu eficiență pentru muzica de cameră, să atragă și să educe publicul. Dacă pînă acum apariția lor în concerte nu ajunsese să fie pentru toți muzicienii și o problemă de continuitate, care să-i facă cunoscuți și îndrăgiți de public, actuala stagiune deschide și din acest punct de vedere perspective îmbucurătoare. Acestor muzicieni primiți cu căldură și interes le revin deosebit de dificile sarcini artistice. Desigur se pot face observații încă privind calitatea formațiilor, adîncirea educației specifice genului, dar contactul nemijlocit pe care l-au stabilit cu publicul este incontestabil un cîștig. Credem că el se va dezvolta și permanentiza, spre folosul întregii noastre vieți muzicale.

În concerte a apărut, cu prestanță, trioul Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu, de altfel una din formațiile noastre de prestigiu, care s-a afirmat atît în țară cît și peste hotare. Ținuta artistică a componenților ne aduce mărturia maturității unor artiști de valoare, pe care vom fi mereu dornici să-i reascultăm. Tot în formație de trio, au cîntat trei tineri instrumentiști ai Filarmonicii (Margareta, Petrus și Walter Mederus). Deși încă la începutul activității sale, fără o experiență îndelungată, trioul „Mederus" dovedește o perseverență care nu va întîrzia să dea roadele atît în ce privește înțelegerea stilistică și redarea expresivă a pieselor cît și în ridicarea calității instrumentale, obținerea unei mai mari unități de ansamblu.

Cei trei instrumentiști care au interpretat *Sonata* lui Wilhelm Berger (Alexandru Nicolae, George Popovici și Alfons Capitanovici), probabil ocazional constituiți ca formație, ca și membrii cvintetului care a cîntat în concert lucrările de Ludovic Feldman și André Jolivet (Alexandru Nicolae, Edy Guți, Aurelian Octav Popa, Constantin Predeteanu, Ion Bădănoiu), s-au impus mai mult prin calitățile lor de instrumentiști. Se simte la ei (și este cazul și cu interpreții *Cvintetului* de Cornel Trăilescu — Nicolae Maxim, Crișan Onofrei, Octavian Popa, Wilfried Barghiel, Ilie Caloianu) că pentru a deveni buni instrumentiști de cameră pregătirea instrumentală trebuie mereu dublată de un spirit „de echipă",

de o viață muzicală comună. Făcînd uneori parte din formații orchestrale diferite, ei au de rezolvat însă și probleme de organizare a activității de cameră destul de complicate.

Chiar pentru ansambluri constituite, problemele interpretării specifice muzicii de cameră nu sînt pe deplin rezolvate. Astfel putem observa uneori o inegalitate de nivel a calității instrumentiștilor din cadrul unor formații. De asemenea se simte de multe ori lipsa unui consultant în problemele generale ale interpretării muzicii de cameră, a cărui activitate o credem necesară mai ales în perioada de pregătire a concertelor. Un îndrumător competent ar face să sporească nivelul calitativ al interpretărilor, i-ar ajuta pe muzicieni în evitarea unor neclarități, nesiguranțe și crispări, în evitarea schematizării și simplificării expresiei în operele cîntate, a execuțiilor, care uneori se limitează la redări impersonale, iar alteori vădesc o necunoaștere a tradiției și stilului. Iată de ce au apărut foarte deosebite, spre exemplu, interpretările date de cvartetul „Muzica" (George Hamza, Constantin Costache, Constantin Buică, Robert Sladek) pieselor din repertoriul clasic, față de *Cvartetul nr. 5* de Alfred Mendelsohn (cîntat cu degajare, muzicalitate și culoare). În acest sens există unele rezerve și pentru cvartetul feminin, condus de Eva Lupaș (Victoria Mănescu, Jeanine Costescu, Elena Botez), deși am avut și aici prilejul de a asculta momente de împlinire artistică. Cel mai reușit concert de cvartete a fost cel al cvartetului clujean (Ștefan Ruha, Vasile Horvarth, Vasile Fülop, Iacob Dula), care are o ținută artistică deosebită, dezvăluind însușiri de prim ordin. Modul în care cîntă ne aduce și mărturia unei intense și susținute activități, realizînd în sensul cel mai adecvat al cuvîntului acea mult dorită atmosferă de concert de cameră, în care fiecare, fără să-și estompeze personalitatea, se integrează unei unități muzicale colective.

Cvintetul de suflători „George Enescu" (Dumitru Pop, Zoltan Maghyaroșy, Constantin Ungureanu, Emil Bîclea), unul din cele mai vechi colective instrumentale de cameră ale noastre, a apărut în Festival cu o ținută artistică remarcabilă. Numărînd deja 10 ani de activitate, el s-a maturizat de-a lungul stagiunilor, selectîndu-și permanent colaboratorii. Cei cinci instrumentiști din formația actuală au reușit, de altfel, să se afirme cu notorietate în viața de concert, interpretînd și de această dată muzica cu responsabilitate și vădite preocupări pentru o redare fidelă a conținutului (le-am atrage totuși atenția asupra unei mai echilibrate dozări de volum sonor, mai ales în lucrările clasice).

Concertul formației de muzică preclasică, din Sibiu, ne-a demonstrat că cei patru muzicieni (Ilse Laszlo-viola da gamba, Francisc Laszlo-flaut, Christa Dressler-clavecin, Ilse Kleppner-cello) se preocupă cu seriozitate de obținerea unei calități instrumentale adecvate și de respectarea stilului epocii. La succesul concertului a contribuit mult în acest sens „inedita" dar frumoasa culoare instrumentală a violei da gamba (construită pentru această formație de lutierul Dr. Rudolf Eras, din R.F.G.). În legătură cu instrumentele specifice muzicii de epocă, avem rezerve asupra calității clavecinului pe care îl posedă Filarmonica. Sunetul său, lipsit de claritate, este impur și sărac ca nuanțe. S-ar cere înlăturată această deficiență, mai ales acum cînd un public din ce în ce mai mare își manifestă preferințele pentru muzica preclasică, dorind să o asculte în condiții cît mai bune.

Dar alături de astfel de formații, se cuvin remarcate și colaborările soliștilor Filarmonicii — membrii cvartetului vocal, Emilia Petrescu (în special aplaudată pentru distincția și căldura cu care a cîntat, în concertul de muzică veche, arii de Bach-Händel), Martha Kessler și Marius Rinzler (interpreți ai *Cîntecelor scoțiene* de Beethoven și a unor arii antice) și pianiști ca Sofia Cosma *(Cvintetul* de Dvorak), Maria Fotino *(Cvintetul* de Mozart), Nicolae Rădulescu și Mariana Kabdebo. După cum se poate lesne observa, din acest punct de vedere Festivalul a constituit o demonstrație de forțe artistice puse în slujba unui nobil țel — promovarea muzicii de cameră.

Repertoriul acestui Festival, pe care-l considerăm, ca auditori, dinainte stabilit de către organizatori, ne permite concluzii privind orientarea și alegerea lucrărilor pentru o cît mai completă ilustrare a genului. Este desigur destul de dificil să se găsească cele mai reprezentative opere pentru marile epoci ale muzicii, mai ales cînd cerințele vieții muzicale impun o alegere care să nu se mărginească doar la cîteva lucrări consacrate. Cultivarea inéditului, dar nu a nesemnificativului, se impune, fapt pe care l-am simțit prezent în dorința de a aborda un repertoriu cît mai variat. Nu a fost consecvent urmărită această linie (poate și din cauza limitării la repertoriul de care dispun în principiu formațiile?), dar pentru a realiza un astfel de scop sînt necesare experiențe. Și Festivalul este una din cele mai importante.

Muzica preclasică a fost prezentată prin concertul formației sibiene. Calda primire a publicului ne-a confirmat încă o dată interesul pe care această muzică îl suscită. Am ascultat lucrări de Händel *(Sonata în la minor,* pentru flaut și bas continuu, op. 1 și *„Pastorella vagha bella"*, cantată pentru soprană), de Bach (remarcăm *Trio sonata,* în sol minor, transcripție pentru flaut, viola da gamba și bas continuu de Francis Laszlo) și Telemann (două sonate deosebit de frumoase, care confirmă „renașterea" pe care o trăiește muzica sa acum). Muzica veche italiană a fost însă relativ sărac ilustrată, doar prin cîteva arii antice ale lui Bononcini, Caldara și Scarlatti. Regretăm că școala instrumentală ialiană, atît de îndrăgită de muzicieni și ascultători, a lipsit cu totul.

Clasicismul vienez s-a bucurat de o mai completă programare, prin *Cvartetul „Gluma"* de Joseph Haydn (destul de rigid cîntat de cvartetul „Muzica"), prin *Cvartetul în sol major, K. V. 387* (excelent interpretat de formația clujeană) și *Cvintetul în mi bemol major,* K. V. 452 de Mozart (a cărui interpretare dată de cvintetul „George Enescu", a fost mulțumitoare, deși uneori prea intempestivă pentru stilul maestrului vienez) și prin trei creații beethoveniene — *Sonata în sol major op. 96* (prezentată de Valentin și Ștefan Gheorghiu într-un stil de cameră adecvat), *Trio op. 3 nr. 1,* pentru vioară, violoncel și pian (pentru care trio „Mederus" merită aprecieri, mai ales în sensul intențiilor interpretative) și *Cîntecele scoțiene*

(cu care cei trei soliști ai Filarmonicii au reluat un vechi succes).

Deși poate să apară rigidă, o astfel de trecere în revistă nu include doar aspecte ale unei manifestări cum este Festivalul muzicii de cameră, ci caută să indice anumite orientări și în privința repertoriului, deoarece el oglindește o întreagă stagiune de concerte de cameră. Rememorarea lucrărilor romantice ascultate ne arată o oarecare sărăcie în reprezentarea celor mai mari compozitori — căci nu am avut prilejul să ascultăm decît creații ale lui Schubert și Dvorak. Cei doi compozitori amintiți nu pot acoperi o perioadă atît de importantă, chiar dacă constituie personalități de prim rang (pentru o epocă sau, respectiv, pentru o școală națională). Schubert (mai ales tălmăcirea *Trioului în si bemol major op. 99*, dată de către cei trei instrumentiști de valoare, Valentin și Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu) ne dezvăluie potențe ale muzicii romantice încă neexploatate suficient în concertele de cameră, și, mai ales, incită spre ascultarea a cît mai multe lucrări. Dacă uneori se vorbește de o abundență de romantism în concertele simfonice, nu se poate spune același lucru pentru muzica de cameră, unde nenumărate bogății artistice sînt încă necunoscute publicului.

Aceleași deficiențe de întocmire a repertoriului le-am observat și în privința muzicii moderne, căci sînt departe de a fi oglindite măcar cîteva din aspectele ei esențiale doar printr-un cvartet de Kodaly, de Webern și un cvintet de Jolivet (de altfel destul de puțin reprezentativ pentru compozitor). În acest sens, concertul care a avut loc, cîteva săptămîni mai tîrziu, înmănunchind opere ale lui Messiaen, Stravinsky, Copland, ar fi fost binevenit în cadrul Festivalului. Compozitoare-interpretă, Hilda Jerea, cu o valoroasă experiență muzicală, împreună cu instrumentiști ca pianista Suzana Söreny, clarinetistul Aurelian Octav Popa, violonistul Mircea Opreanu, cellistul Ilea Cătălin au dovedit că se pot alege opere reprezentative, au dovedit că Messiaen nu este doar o „experiență", ci un mare creator, capabil să emoționeze profund; prin abordarea unor asemenea piese, făcută cu discernămînt, ei dau un prețios exemplu.

O mai justă orientare s-a văzut însă pentru muzica românească. În afară de primele audiții, am mai avut prilejul să ascultăm cîteva creații de valoare, ce pot constitui lucrări de bază ale muzicii noastre de cameră. Este vorba de *Cvartetul în mi minor, op. 9* de Mihail Jora, una din primele mari reușite ale școlii componistice românești. De asemenea, *Cvartetul nr. 5* de Alfred Mendelsohn, plin de semnificații filozofice, de frămîntat discurs, cînd patetice, cînd intens poetice, și *Cvintetul pentru suflători* de Ludovic Feldman, cu o tematică grațioasă, prelucrată cu inventivitate și bun gust. Merită amintită și lucrarea compozitorului Cornel Trăilescu, *Cvintet pentru suflători.*

De un deosebit interes s-au bucurat primele audiții, care s-au situat în centrul preocupărilor multor interpreți. Nu se mai poate vorbi acum — ne referim în primul rînd la astfel de lucrări — de o simplă „promovare" a creației originale. Etapa actuală dezvăluie un ansamblu de creații de cameră mature, a căror apariție în concerte este deplin justificată. Astfel privită problema, fiecare nouă lucrare înseamnă un punct de maxim interes, atît pentru modul în care era concepută, ca limbaj și construcție în genere, cît și pentru rolul ei în definirea școlii românești contemporane. Am putea spune că pînă la un anumit punct alegerea lucrărilor a fost făcută judicios. Am asistat la prezentarea formulelor clasice de sonată pentru două instrumente, trio, cvartet, dar am regretat lipsa unor piese destinate formațiilor mai complexe — octet, nonet, dixtuor, cantate de cameră. Același lucru l-am putea spune și în legătură cu liedul, a cărui lipsă este nejustificată, atît în ce privește muzica universală cît și cea românească, în cadrul unui festival de muzică de cameră.

Sonata pentru clarinet și pian a compozitorului Tudor Ciortea a fost scrisă în 1962. Concisă ca formă, ea dezvoltă în mod personal ideile melodice, expresive, pe o linie componistică în care simțim prezente preocupările unui creator ce urmărește cu consecvență un spirit românesc autentic în muzica sa. Străbate prin toată *Sonata* un suflu de tinerețe, de prospețime, care conferă celor două părți o desfășurare vie, colorată. Deosebit de reușită ni s-a părut partea a II-a, *Andante poco sostenuto* — temă cu variații — în care pasajele de virtuozitate instrumentală sînt mereu alternate cu momente de meditație lirică. Ultima variație, care are și rolul de secțiune finală, este tipică pentru stilul compozitorului. Esența românească a tematicii, măiestrit transfigurată în melodică, finețea armoniilor și jocul de culori timbrale, pus în valoare de participarea de egală importanță a celor două instrumente, impun această Sonată ca o lucrare reprezentativă a muzicii de cameră, în care Tudor Ciortea excelează. Remarcăm calitatea deosebită a interpretării clarinetistului Aurelian Octav Popa, un instrumentist de mare clasă, cu mari perspective; de asemenea, atenta și discreta susținere a partiturii pianistice de către Mariana Kabdebo.

Fără îndoială, *Sonata pentru vioară și pian* a lui Pascal Bentoiu — cîntată de Valentin și Ștefan Gheorghiu — poate fi considerată una din cele mai interesante lucrări ale muzicii noastre instrumentale de cameră. Compozitorul reușește în această *Sonată* să creeze o muzică de esență, în care se simte pregnanța unor probleme vii, actuale. Mai mult ca în alte lucrări ale sale, se observă aici o maximă concizie, o severă selectare a materialului. Renunțînd la multiplele aspecte pe care le poate sugera opunerea celor două instrumente — pian, vioară — Pascal Bentoiu își construiește lucrarea pe cîteva coordonate de primă importanță, aprofundînd conflictul dramatic. În cele două părți ale ei, ne apar astfel mereu opuse valențele expresive ale viorii și cele dinamice ale pianului. El continuă în acest fel, suflul marilor sonate enesciene, cu care are multiple legături. Folosind un limbaj modern, dar fără ostentație, compozitorul aduce în *Sonată* o intensă culoare instrumentală, un bogat joc de registre. Binevenită pentru dinamismul lucrării ni se pare și apropierea, în anumite momente, de ritmul pregnant, înrudit jazzului. Valentin și Ștefan Gheorghiu s-au dovedit capabili să redea lucrarea în mod personal, cu claritate și înțelegere. O permanentă preocupare spre realizarea unei cît mai perfecte unități instrumentale a cuplului a creat condițiile unei bune audiții a *Sonatei.*

Pentru formație de trio, Festivalul ne-a prezentat în primă audiție *Sonata pentru flaut, violă și violoncel* a compozitorului Wilhelm Berger. Muzician ale cărui creații de cameră se bucură de un deosebit succes, Wilhelm Berger nu se desminte nici în această sonată. Sentimentul dominant pe care-l degajă ea este o trăire profund dramatică, o intensă frămîntare. Ca și în celelalte două lucrări de care am vorbit (Sonatele lui Tudor Ciortea și Pascal Bentoiu), remarcăm și aici structurarea sonatei în două cicluri mari, care se opun. Aceasta este desigur o modalitate de sinteză, care reliefează conținutul, o modalitate pe care o găsim din ce în ce mai des în muzica contemporană. Ne-a impresionat mult, mai ales prima parte (ciclul I) cu un caracter epic pregnant. Alegerea timbrurilor instrumentale conlucrează eficient la o expresivă redare a atmosferei. Tematica și construcția liberă a ei stă sub semnul unei unități emoționale de mare tensiune. Partea a II-a (ciclul II), deși foarte interesantă în ansamblu, a apărut — poate din cauza interpretării — mai puțin unitară, mai greu de urmărit. Este desigur o primă impresie, care nu ne permite o judecată de valoare complexă, deoarece calitatea muzicii acestei părți, ca și a întregii *Sonate*, este incontestabilă.

În concertul Cvintetului „George Enescu" a fost prezentată singura creație destinată unei formații mai ample — *Invențiuni pentru septet* (cvintet de suflători și percuție) de Liviu Glodeanu. Tînărul compozitor aduce în această lucrare rodul unei investigații creatoare în literatura muzicală contemporană și în același timp al unei munci de făurire a limbajului său artistic. Este evident acest fapt prin modul în care folosește resursele instrumentale, cu o maximă exploatare a diferitelor combinații timbrale dintre suflători și percuție, prin tendința de esențializare a melodicii și ritmicii. Cele șapte invențiuni, variate ca expresie, se succed pe principiul contrastului de atmosferă, care în ultimă instanță se stabilește mai ales între punctele culminante ale fiecărei piese. Liviu Glodeanu schițează, cu o ritmică variată, cu o permanentă juxtapunere de elemente melodice, stări sufletești diverse, trăiri și reacții specifice omului contemporan. Sînt prezente astfel, alături de momente lirice, nuanțe de sarcasm, de descătușări violente de energie. Deși cîteva invențiuni ni se par supradimensionate în cadrul acestei succesiuni de tip „microcosmos", este vizibilă unitatea lucrării. Considerăm că modul în care a fost cîntat *Septetul*, cu suplețe și dezinvoltură, este o realizare a formației, ce se dovedește plină de entuziasm și receptivitate pentru muzica contemporană.

În penultimul concert al Festivalului de cameră, cvartetul de femei condus de Eva Lupaș a prezentat *Cvartetul nr. 4*, cea mai recentă lucrare a compozitorului Zeno Vancea. Urmărim în acest *cvartet* o evoluție firească a muzicii sale de cameră, în care ocupă un important loc asimilarea tehnicii componistice contemporane. Departe însă de a însemna o preocupare de limbaj, muzica acestui cvartet mărturisește un lirism de calitate și o capacitate de meditație profundă, trăsături caracteristice personalității compozitorului. Echilibrul întregului ciclu al cvartetului, forma originală a succesiunii părților, densitatea polifonică a scriiturii, legătura intimă cu specificul românesc în tematică ne apar ca deosebite calități ale lucrării, ceea ce ne îndreptățește să o considerăm ca o contribuție importantă la îmbogățirea literaturii românești a genului.

Am încercat să conturăm aspectele mai importante ale Festivalului muzicii de cameră. Dar nu trebuie să-l privim izolat, despărțit de restul vieții noastre muzicale, ci tocmai ca o reprezentativă manifestare a ei. În istoria muzicii românești există o tradiție a muzicii de cameră, ce se cere continuată și diversificată, în forme superioare de organizare. Inițiativa unui Festival de acest gen ni se pare firească, dar să nu uităm drumul parcurs pînă aici. Aceasta mai ales pentru a-i înțelege semnificațiile dincolo de limitele celor două săptămîni de concerte, căci nu este de dorit ca Festivalul să se transforme într-o experiență singulară, într-o oarecare formă care să polarizeze întîmplător cîteva concerte. Rolul lui este pe de o parte de stimulator al unei întregi stagiuni, de tribună a muzicienilor dornici să formeze un cît mai larg și competent public. De asemenea el poate atrage diverși creatori, poate solicita noi lucrări și, transformîndu-se într-o reală competiție, să vizeze o cît mai înaltă ținută muzicală. Antrenarea în această muncă și a celorlalte instituții muzicale — Radioteleviziunea, Opera, Filarmonicile din țară — și în deosebi a Conservatoarelor, ni se pare de mare importanță. Am dori să asistăm la apariția unor noi formații alcătuite din studenți, care de-a lungul anilor să-și capete consacrarea. Remarcăm în acest sens stagiunile de muzică de cameră ale Conservatorului din Cluj, care au reușit să-și formeze un public fidel. Același lucru s-ar putea face și la București. De asemenea, de un real sprijin au nevoie, din partea forurilor superioare, toți muzicienii care activează deja în formații, pentru crearea celor mai optime condiții de lucru, pentru evitarea acelei discontinuități în lucru de care suferă încă majoritatea lor. În general, subliniem încă o dată, ne aflăm în pragul unei noi etape, superioare ca nivel, a vieții muzicale. Rămîne în sarcina tuturor muzicienilor să ducă această creștere calitativă la un bun sfîrșit.

Filarmonicii „George Enescu" îi datorăm această primă acțiune de stimulare a muzicii de cameră prin actualul Festival. Auspiciile îmbucurătoare sub care s-a desfășurat, succesul de public, interesul stîrnit sînt bine meritate. Dar nu trebuie neglijate nici anumite învățăminte ce se degajă din această manifestare, atît în privința alegerii repertoriului, a promovării formațiilor, cît și în alcătuirea programelor de sală (pe care le-am dori cît mai complete, deoarece constituie un prețios ghid pentru public). Credem că Festivalul muzicii de cameră poate fi considerat ca o reușită și nu ezităm să spunem că așteptăm cu mult interes o nouă ediție a lui, în stagiunea viitoare. Și sperăm ca el să devină o manifestare de prestigiu pentru țara noastră, o manifestare care să promoveze și să consacre muzicieni români, interpreți și compozitori de valoare.

RECENZIE

„Din trecutul muzicii românești" de C. Ghenea

Au început să apară lucrări de istoriografie muzicală românească, fără însă să se numească Istorie, ceea ce este un început de înțelepciune științifică. În ultima lucrare de acest fel, a lui C. Ghenea, găsim, sistematizate, coroborate, comentate cu rigoare, multe date noi și importante cu privire la trecutul muzicii noastre. Expunerea apare, la lectură, mai degrabă ca o înlănțuire, aproape consecvent cronologică, de fișe cu grije elaborate. Urmează expunerea conținutului cărții și, totodată, observațiile noastre.

Metoda de cercetare și a expunerii apare, în linii mari, chiar în prima parte a lucrării — Comuna primitivă și Sclavagismul; pe baza prea puținelor descoperiri arheologice și a comparației cu culturile primitive mai bine cunoscute (Tasmanieni), autorul face ipoteza că teritoriul țării noastre a făcut parte din marea arie a antropogenezei și că, deci, *este posibil* (sublinierea noastră) că încă din paleoliticul inferior, în zorile comunei primitive, să fi luat naștere și pe pămîntul nostru o muzică „tipic primitivă, legată în primul rînd de ritmul procesului muncii". Apoi mărturii arheologice, epigrafice, istoriografice, din artă și literatură etc., în cea mai mare parte referitoare la Traci, sînt extinse — ipotetic, cu spirit critic — și la geto-daci (Ex. originea tracă a unor cîntăreți deveniți legendari — Orfeu, Tamiris ș.a. — precum și a cultului orfic și dionisiac) sau : autorul se îndoiește justificat de originea geto-dacă a unor imagini de instrumente muzicale de pe basoreliefuri. Deci : document, comparație, ipoteză. Cînd, însă, spre sfîrșitul comunei primitive (după invazia lui Alexandru Macedon) încep să apară date directe despre geto-daci — surse istoriografice și literare din antichitate sau ulterioare — autorul, urmînd critic aceste date, trage concluzia asupra tradiției trace a cîntăriii colective cu și fără acompaniament instrumental, asupra instrumentelor muzicale autohtone (în special din familia fluierelor) și a celor aduse de cuceritori, asupra rolului dansului și cîntecului la serbările tracilor (Ex. *Kalovrismos* — a cărui descriere amintește direct de „călușari", sau *jalnica zicătură* din fluier, insuficient comentată în raport cu obiceiurile noastre folclorice), asupra trecerii unor astfel de serbări în patrimoniul grecilor de pe Pontul Stîng, apoi în Grecia și Roma (Strabon). Deci metoda este aceeași, dar aplicată mai diferențiat și cu rezultate mai sigure.

De aci, din pragul erei noastre, autorul ne întoarce iar la începutul perioadei sclavagiste, la epoca colonizării grece, apoi romane, a Pontului Euxin, unde cultura elenă se întîlnea cu cea primitivă, a sciților și geto-dacilor. (Multe din mărturii au fost adunate și folosite pentru întîia oară de către autor). Obiectele arheologice — puține — descrise, nu pot constitui, desigur, suficiente premize. În schimb, însă, substanțialele descrieri ale vieții sociale și artistice din cetățile Tomis, Histria și Callatis constituesc o imagine destul de vie, veridică, a vieții muzicale pe aceste locuri : asociații cu caracter civic-religios-thiase, gerunzii, himnodii cu organizarea lor, repertoriul, instrumentele muzicale grecești și autohtone, felul serbărilor, cu preponderența celor dionisiace, devenite ulterior „rosalii" la romani și „rusalii" în perioada creștină la popoarele romanizate, edificii în care aveau loc serbările — *musaion;* conținutul lor muzical. etc. Desigur nici mărturiile istoricilor greci despre originea tracă a unor poeți-cîntăreți despre cîntarea colectivă a agatîrșilor sau despre instrumentele geților, nici mărturiile versurilor lui Ovidiu sau ale istoricilor romani nu constituie izvoare suficiente pentru concluzii clare, sigure. Autorul afirmă acest fapt. (pag. 14). El pune la îndoială, se ferește de aserțiuni ce nu au bază documentară riguros probată. Această atitudine îi caracterizează lucrarea.

Migrațiile au contribuit la descompunerea sclavagismului și la apariția lungii epoci de trecere la feudalism — epoca reîntoarcerii la cultura exclusiv orală a strămoșilor noștri. Argumentul filologic (originea latină a termenilor : bocet, cîntec, colindă, descîntec etc.) arată originea păgînă (romană) a unor genuri folclorice. Multe mituri și obiceiuri arată același lucru (muze-zîne, mitul orfic cu fluier, fluiere fermecate, dansuri rituale, ritualul agrar etc.). Lexicul și folclorul comparat devin aci principala metodă de cercetare. De aci vine o sporită forță de convingere a acestui subcapitol. Era, însă, locul să se dea o explicație a perenității acestor străvechi credințe și obiceiuri, fondul cel mai adînc (în trecut) al culturii noastre. Nu-i mai puțin adevărat că ne atrage adesea și frumusețea literară remarcabilă a unor momente din expunere (ex. pag. 36 par. 2). Autorul reia problema originii colindelor și călușului în scopul unor sintetizări ale cunoștințelor existente pînă acum în acest domeniu. Avem însă impresia unor neclarități în depistarea stratificărilor istorice (ex. vicleimul), a folosirii adesea inadecvate a unor termeni (bocet de ex.) sau a nesiguranței atitudinii față de unele criterii susținute de nume cu autoritate (ex. C. Sachs și pentatonia ca criteriu absolut al vechimii melodiei). Interesante ni se par ideile (sfîrșitul capitolului) despre deosebirile dintre cîntarea cultică creștină impusă de Bizanț (sec. VIII) și cea de tradiție mai veche, numai cu „ușoare contaminări creștine, devenită pentru vreme îndelungată religie populară" (pag. 46).

Partea a II-a, cea mai voluminoasă și substanțială a lucrării, comentează izvoare ale cunoașterii vieții muzicale românești în orînduirea feudalismului timpuriu și a feudalismului dezvoltat, cînd limba și entitatea etnică a poporului nostru erau definite. De aceea autorul lucrării subliniază amplificarea metodei sale : alături de documentele epocii, „vocabularul, fondul principal de cuvinte, poate oglindi dezvoltarea diferitelor forme de cultură materială și spirituală a poporului..." deci, „este foarte necesar studiul evoluției terminologiei muzicale". Capitolul I ne dă o imagine aproape completă (judecînd după izvoare), pînă la Anton Pann, a terminologiei muzicale românești împreună cu riguroase comentarii filologico-istorice (ex. evoluția sensului termenilor, explicarea schimbărilor de vocabular muzical de la începutul sec. XVIII pînă la mijlocul sec. al XIX-lea,

evoluția sensului semnelor muzicale bizantine, lucrări lexicografice slavo-române ș.a.) sau cu ipoteze valabile (ex. extinderea la români a unor mărturii cu privire la talentul muzical al cîntăreților slavi sau a acelora din cronica Laurentină — pag. 52 — ș. a.). Menționăm grija alegerii citatelor, care lasă o impresie puternică prin frumusețea limbii vechi.

Remarcăm de asemeni sursele valoroase folosite pentru întîia oară de către autor. Astfel este mărturia din istoriografia bizantină, din care reiese că aezii își ziceau cîntecele (în fața șefilor huni) „în limba *ausonilor*", adică limba poporului din nordul Dunării (așa erau numiți strămoșii noștri).

Cultura românească din feudalismul timpuriu este înțeleasă de autor ca rezultat al „integrării și prelucrării" unor elemente provenite din contacte istorice complexe (Bizanț, Rusia Kieviană, Haliciul și Valinia, Moravia, țaratul bulgar, Ungaria arpadiană) pe fondul cultural străvechi. Caracterul oral al întregii noastre culturi, lipsa de artă plastică în această perioadă și prea puținele fragmente de instrumente descoperite pînă acum, fac foarte dificile cercetările, așa că se pune bază mai mult pe izvoare străine.

Firește, mărturiile cele mai multe despre viața muzicală a poporului nostru în această perioadă sînt cele bisericești. Ele arată, corect, argumentat, opoziția de esență dintre cele două culturi, dar, totodată, și interinfluența lor. Documentarea pleacă de la Ion Gură de Aur, sec. IV, și sfîrșește cu părerea istoricului francez Bourgoult Ducoudray, sec. XIX (pag. 64—67), cu care este de acord și autorul (este vorba de elementele originale: creștin, bizantin și cel popular).

Autorul nu trece însă la metoda comparării de texte muzicale vechi bizantine cu cele de muzică populară (așa cum se fac azi unele încercări), deși este omul documentului, cum se vede pînă aici. El nu ne explică motivul acestei rețineri, dar îl înțelegem : documentele folclorului nostru muzical, culese abia în secolul XX, ne dau un material în care stratificările sau sintezele istorice ale limbajului nu pot fi depistate cu ușurința posibilă la textul literar (versul), iar cercetările folcloristicii noastre în filologia limbajului melodic abia se schițează. Încercările de a lucra cu formele melodice ale cîntecului nostru popular așa cum lucrăm cu lexicul textelor literare ar face, deocamdată, prea mult loc fanteziei. Și fără acestea ne mișcăm greu, mai mult pe bază de ipoteză, în cunoașterea perioadei formării poporului nostru ! Autorul lucrării rămîne, deci, tot la textul literar folcloric. Dar tocmai aici credem că investigația ar fi trebuit amplificată; ar fi avut la îndemînă material mult și concludent. (Elemente geto-dace și romane sau vechi slave în balade).

În ce privește manuscrisele religioase (traduceri slavone) făcute pe teritoriul țării noastre, fără note muzicale, duc și ele pe autor la concluzia că la noi era cunoscută cîntarea bizantină și că „în secolul XI—XII predomina recitativul monoton", că, deci, cîntecul evoluează în limitele înguste ale cîtorva sunete „iar modul lor de interpretare" era oarecum *ad libitum*, căci manuscrisele conțin indicația glasului, nu notația muzicală". Cercetarea acestor manuscrise cere anumite cunoștințe și este meritul incontestabil al autorului de a o fi făcut. Folosind și izvoare indirecte, el trage concluzia generală că „recitativul monoton", asemănător psalmodiei primitive și reprezentînd tradiția bisericească cea mai veche, predominant încă în feudalismul timpuriu, a fost „melodizat" treptat 1) prin mijlocirea cîntăreților de strană, care erau oameni din popor și purtători de folclor și 2) prin participarea directă a poporului — creatorul colectiv al folclorului — la cîntarea liturgică. Toate aceste aserțiuni nu pot avea deocamdată un caracter riguros, ele fiind adevărate doar *în general*, unele doar *probabile*. Aceleași probleme apar mai lămurite, mai vii, pentru Transilvania, datorită documentației mai bogate.

Terenul mai sigur al documentelor permite autorului să ne dea o imagine vie, impresionantă, și despre influența eposului popular asupra celui de curte, cu toată opoziția de esență și lupta dintre ele. Sînt aci mărturii muzicale valoroase cu privire la participarea românilor la cruciada IV (1207) și la o cruciadă împotriva turcilor (1445), cu privire la viața muzicală la curtea lui Mircea cel Bătrîn și Vlad Dracul. Probabilele mișcări de cîntăreți români spre alte țări explică existența acolo a unor cîntece despre domnitori români sau apariția unor „viteji" valahi în eposul Niebelungilor (sec. X—XIV) ; texte de balade pe tema luptelor dintre domnitorii români cu turcii și genovezii (începutul sec. XIV) ș.a. Toate acestea ne orientează în viitoarele cercetări pe documente muzicale folclorice.

Feudalismul dezvoltat înseamnă o cultură scrisă bogată, înflorirea cîntecului epic, a lăutarilor, a învățămîntului muzical. Aci Cristian Ghenea se află în domeniul care se dovedește mereu a-i fi cel mai propriu, domeniul documentelor. Astfel, el arată precis : existența a două tipuri de lăutari — cîntăreții de curte și rapsozii populari, fiecare cu repertoriu propriu de „cîntece de vitejie", caracterul general istoric al acestui repertoriu. Lexicul este pentru autor criteriul vechimii și al transformărilor cîntecului pînă la culegerea lui. (Demonstrația cu texte folclorice a caracterului istoric al baladei este reluată în ultimul capitol — „Cîntecul protestatar și revoluționar". Cred că locul să o facă era aci. S-ar fi evitat astfel și fărămițarea (destul de resimțită în întreaga lucrare). În sfera cîntecului de curte autorul deosebește creația orală de cronicile cu caracter rapsodic. El dă și explicația dispariției unor cîntece bătrînești de curte.

O valoare deosebită au datele și comentariile asupra celor doi muzicieni și pedagogi cunoscuți : Grigore Țamblac și Eustatie Protopsaltul, a căror importanță pentru cultura de curte și bisericească a vremii depășește hotarele Moldovei. Autorul va reveni amplu asupra celui din urmă. Capitolul sfîrșește cu date despre legăturile cultural-muzicale dintre Moldova, Muntenia și Transilvania precum și despre specificul vieții muzicale în orașele din Transilvania. Corelarea și comentarea datelor în acest capitol dovedesc, ca și tot ce urmează, posibilitățile deosebite ale autorului în domeniul documentaristicii, cu toate disciplinele ei ajutătoare.

Cap. IV se ocupă exclusiv cu viața și organizarea lăutarilor, începînd cu un tabel al tuturor termenilor ce-i indică. Urmează categoriile lor : 1) țiganii robi și 2) profesioniștii liberi (aci sînt incluși și lăutarii

străini, cîntăreții de curte, cîntăreții de strană). Interesante sînt documentele pe care se bazează autorul în această categorisire în problema repertoriului și instrumentelor lor muzicale (origina și construcția lor, existența lutierilor etc.) Ca să arate greșeala acelora care se sprijină pe unele cărți religioase-manuscrise, traduse în românește, și care se referă la epoci mult anterioare apariției poporului nostru, autorul prezintă sinoptic — concludent — termenii muzicali dintr-o astfel de carte (Psaltirea) în patru traduceri diferite, cunoscute.

Un bine documentat subcapitol, plin pe alocuri de trist umor, este acela în care se arată exploatarea țiganilor-robi de către stăpînii lor feudali și de către mănăstiri. Un altul este consacrat legiferărilor și formelor de organizare (primele documente apar în sec. XVIII) în bresle, apoi destrămarea și desființarea lor oficială. Autorul surprinde momentul social cînd apare, pe lîngă cunoscuții „muzicanți nemți", moda „muzicii evropenești", care reflecta cosmopolitismul clasei feudale în descompunere.

Aceste valoroase sistematizări și coroborări de date — unele cunoscute, altele inedite — ar fi putut fi completate cu trimiteri la surse asupra vieții unor lăutari, asupra artei lor (Autorul se referă, în general, foarte rar la contribuțiile altor istorici sau muzicologi). Era, credem, locul să se ocupe de reflectarea în folclor a evenimentului desrobirii țiganilor. Autorul nu se ocupă, însă, de cea mai numeroasă și, poate, cea mai valoroasă categorie de lăutari din punct de vedere creator — lăutarii semi-profesioniști și neprofesioniști tipici satului feudal, țărani clăcași sau liberi, plugari care în zilele de sărbători și la toate „prilejurile" cîntau din gură și din instrumente (populare cu adevărat). Mai ales că, oricît ar părea de curios, problema — de istorie și de estetică — a folclorului țărănesc și lăutăresc este și o problemă actuală! O sursă foarte bogată — neexplorată de autor — pentru lăutarii țărani (și pentru lăutari în general) sînt fișele informative de la Institutul de etnografie și folclor al Academiei. Capitolul se încheie, logic, cu apariția în sînul vechii orînduiri sociale, a primelor înjghebări de școală muzicală laică.

Capitolul V, despre învățămîntul muzical în feudalism, aduce, firește, ca prime mărturii, termenii în legătură cu scrieri didactice și cu „magistrul". Date despre Eustatie-Protopsaltul și scrierile sale precum și despre alte manuscrise din sec. XV—XVI ne dau o imagine despre ce erau cele mai vechi școli de cîntări bisericești. Aici, însă, nu ne putem reține o nedumerire: atît în paginile ce privesc manuscrisele din sec. X—XI (feudalismul timpuriu) cît și mai ales în acestea, care privesc începutul sec. XVI. pare evident faptul că autorul cunoaște direct cel puțin două din manuscrise. Și, totuși, datele despre ele sînt insuficiente. Fotocopia de la pag. 129 ne trezește viu curiozitatea de a avea măcar un fragment muzical transcris. După cît știm, ar fi întîiul document muzical autentic cunoscut din această perioadă și ar fi absolut, poate, revelator pentru lămurirea unor probleme fundamentale. Curiozitatea crește și mai mult imediat, cînd aflăm despre valoroase documente, despre importanța artistică și didactic-muzicală a unor centre mănăstirești ca Putna și Neamțu, unde învățau și cîntăreți din alte țări și ale căror cîntări erau cunoscute și adoptate la Lvov, Kiev și chiar la Arhanghelsk.

Școala de la „Trei Ierarhi" a lui Vasile Lupu (muzica era aci obiect de studiu) este prilej pentru autor să explice momentul progresist cînd, lupta între curentul slav și cel grec, este folosită în Moldova și Muntenia pentru a se începe introducerea limbii române în biserică. Ne-am fi așteptat ca să se arate concret importanța psaltirii lui Dosoftei pentru creația folclorică muzicală.

În Transilvania lupta dintre calvinism și catolicism a determinat apariția de școli românești. Pasionat documentarist, autorul va descoperi într-o zi, poate, date despre cărțile după care se învăța muzica în aceste școli.

Secolul XVIII este considerat de autor ca etapa cea mai importantă a propagării muzicii bisericești prin instituții școlare speciale și, totodată, secolul apariției „muzicii europenești", al răspîndirii muzicii laice (trupe de mehteri, teatru de păpuși, trupe de cîntăreți apuseni etc.).

Oprirea la școala lui Petre Efesiul înseamnă oprirea tocmai a ideii ce ar trebui să ne-o facem despre interinfluența dintre muzica bisericească și cea populară în perioada de la Macarie și Anton Pann pînă la ultimii psalți mari de la începutul sec. XX, cînd acest proces are aspecte specifice, deosebit de interesante. În schimb, cunoștințele asupra învățămîntului muzical laic din sec. XIX sînt completate substanțial: „profesori" particulari care predau odraslelor boierești „limba franțozească, clavir și celelalte", domnia diletanților, ce a rezultat; apariția conservatoarelor în Transilvania; primele forme de învățămînt muzical superior în principate — toate văzute ca aspecte ale luptei dintre conservatorismul cosmopolit și spiritul progresist național. Am fi dorit date mai concrete cu privire la conținutul muzical al luptei dintre partizanii psaltichiei și cei ai muzicii corale (armonice) adusă de Visarion (în realitate, aceasta era muzica bisericească occidentală decadentă, în stilul operei italiene, trecută prin imitația rusă). Și se știe că, cu tot rolul progresiv pe care l-a avut asupra vieții muzicale la noi, această muzică a determinat reacția salutară a lui D. G. Kiriac, G. Cucu și alții la începutul sec. XX. Implicațiile și ecourile acestei „reforme" nu s-au stins complet nici astăzi.

Ultimul capitol aduce, într-o îmbinare cronologică, aspecte esențiale, caracteristice, ale cîntecului „protestatar și revoluționar". Nu discutăm aceste categorii, care ne apar logice. Credem însă că prima categorie își avea locul organic la capitolul „Feudalismul dezvoltat" și că materialul respectiv de documente literare-folclorice bine alese putea fi adus pînă la 1945, arătîndu-se legătura sa, cronologică cu evenimentul istoric. Analiza estetică a unor cîntece arată clar legătura lor organică cu cîntecul vechi. De pildă, categoria cîntecelor antifeudale propriuzise, printre care și cele de înstrăinare, poate fi dusă pînă în 1945, cînd au dispărut ultimele rămășițe de relații feudale. (Tema „copilul străin" cîntecul ostășesc protestatar, creiat pe front în primul război mondial, dacă ar fi fost completat cu cel de jale, s-ar fi văzut că imaginea morții pe front crește din imaginea stelară a morții năprasnice din Miorița, ceea ce

duce cine mai știe cît de departe înapoi în istoria poporului nostru. Observațiile de mai sus nu scad însă valoarea ilustrării, — prin exemple bine alese — a ideii că aceste cîntece însoțesc pas cu pas istoria.

Cea mai mare parte a capitolului se ocupă de cîntecul revoluționar, de importanța propagandei prin cîntec, de formele răspîndirii lui dar mai ales de istoria apariției lui în țara noastră, de dezvoltarea lui în împletire cu mișcarea revoluționară muncitorească internațională.

Lucrarea lui Cristian Ghenea dovedește nu numai pasiunea pentru aflarea și comentarea de documente inedite sau de surse istoriografice și literar-artistice cunoscute dar nefolosite pînă acum în muzicologie (lista ambelor categorii ar fi impunătoare), ci și o tendință spre sintetizarea cunoștințelor, lucru în general foarte greu în stadiul actual al cercetărilor, așa cum am arătat mai sus, în unele observații. Făcute cu multă grijă pentru rigoare științifică, comentariile dovedesc cunoștințe serioase în folosirea documentelor vechi — slavone, greco-slavone și latine. Cu toată grija de a nu se hazarda în analize de texte muzicale (nu o face nici măcar la capitolul despre cîntecul protestatar și revoluționar), fiecare capitol izbutește totuși să ne dea o imagine, adesea destul de bine conturată în linii mari, a vieții muzicale pentru epocile de care se ocupă. Ne surprinde neplăcut însă grija asiduă de a nu avea în vedere lucrările recente ce urmăresc același țel. Așa cum e concepută, lucrarea are și neajunsuri evidente, de exemplu fărămițarea și reluarea unor probleme, de unde, adesea, unele neclarități. Sînt și nepermise greșeli — de tipar, credem ! De asemenea așteptăm cu nerăbdare relatări mai amănunțite în special despre manuscrisele lui Eustație Protopsaltul și, eventual, ale altor psalți din secolul XV—XVI. A ști astăzi concret ce se cînta în biserică înainte de asaltul ultim al culturii muzicale bizantine este foarte important.

Cantitatea și importanța documentelor și surselor istoriografice despre trecutul nostru muzical aduse de C. Ghenea în lucrarea de față ne îndreptățesc să așteptăm de la el lărgirea și adîncirea acestor contribuții.

NICOLAE PAROCESCU

DE PESTE HOTARE

Muzică veche la Bruges....

Ca și în anii precedenți, anul acesta a avut loc, în luna august, Seminarul de muzică veche din Bruges. Reprezentanți din 17 țări s-au întrunit aici pentru a lua contact cu o serie de informații utile pentru aprofundarea muzicii secolelor XIV, XV, XVI. Ei au asistat la confruntarea unor puncte de vedere susținute cu competență de numeroși muzicieni printre care Safford Cape, conducătorul grupului „Pro ars antiqua" din Bruxelles, cunoscut publicului românesc din bogatele înregistrări pe disc ale muzicii din secolele amintite. Considerăm că desfășurarea acestor manifestări este de o deosebită valoare științifică. După cum se știe și în țara noastră există o mișcare care promovează muzica Renașterii. Unele formații vocale și instrumentale românești și-au cîștigat un binemeritat prestigiu, pentru calitățile interpretative de care au dat dovadă abordînd acest repertoriu. De asemenea, muzica Renașterii a constituit obiectul unor studii și cercetări interesante ca, de pildă, studiul compozitorului Max Eisikovitz : „Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo da Venosa" (apărut în volumul „Lucrări de muzicologie, Cluj, 1965), în care autorul ajunge la concluzia că în muzica lui Gesualdo există aspecte armonice care prefigurează unele elemente ale limbajului post-wagnerian.

Belgia, Olanda, Luxemburgul, odinioară cunoscute sub denumirea de Țările de Jos, au fost leagănul muzicii polifonice, al cărei stil a dominat aproape 2 secole gîndirea muzicală europeană. Maeștrii neerlandezi, prin evoluata lor artă muzicală polifonică au făcut un pas decisiv în istoria muzicii. Spiritul muzicii flamande, complexitatea și monumentalitatea ei sînt rodul unui îndelungat proces de experiențe istorice. Marea artă polifonică a lui Obrecht, Okeghem, Josquin, Lassus și alții reflectă spiritul unei epoci ce reușise să înfrîngă în bună parte scolastica medievală.

Valorificarea muzicii vechi franco-flamande, spaniole sau engleze, în care stilul vocal specific se îmbină cu folosirea instrumentelor de epocă (viella, viola de gamba, luth, flaut) constituie un adevărat act de cultură, în măsura în care această muzică și-a dovedit frumusețea, oferindu-ne și astăzi prilej de delectare artistică. Alături de madrigale, chansonuri și frotole ce sînt străbătute de dragostea de viață, de vigoarea spiritului popular, muzica sacră a misselor și motetelor din acea epocă, sub influența din ce în ce mai puternică a elementelor profane, s-a apropiat de o sferă emoțională mai aderentă la viață și realitate, îmbogățindu-și astfel conținutul umanist.

În cadrul Seminarului, muzicianul Safford Cape a reușit să pună în lumină, printr-un mare număr de piese muzicale din secolele XIV, XV și XVI-lea (unele de autori anonimi), particularitățile și valoarea acestei muzici. Transcrise în notație modernă, madrigalele, chansonurile, dansurile de epocă, analizate și executate de ansamblul vocal-instrumental de cameră al seminarului ne-au apărut deosebit de acce-

sibile sensibilității noastre contemporane și ne-au impresionat prin forța lor expresivă. Ideea fundamentală care a călăuzit Seminarul este aprofundarea specificului creației muzicale vechi, însușirea stilului de interpretare. Subtilitatea artei muzicale contrapunctice, arta conducerii vocilor relativ independente, alternarea neregulată de ritmuri (provenită din accentuarea firească, naturală a cuvintelor), asigurarea omogenității ansamblurilor, cunoașterea perfectă a așa zisei „linii de dirijat", iată doar cîteva din problemele pe care le ridică muzica veche. Stăpînirea lor de către orice dirijor de cor sau cîntăreț solist care abordează un astfel de repertoriu este absolut necesară.

În ce privește obiecțiunile în legătură cu caracterul speculativ, abstract al muzicii contrapunctice din epoca Renașterii, ele nu sînt cu totul lipsite de temei însă extinderea lor asupra întregii creații din această epocă este eronată și se impun unele precizări. În creația marilor compozitori ai Renașterii apar numeroase modalități de expresie originale și convingătoare care se opun caracterului cerebral și obsesiei pitagoreice. Bunăoară Dufay exprimă cu profunzime o seamă de sentimente variate, cu caracter umanist, aducînd pe alocuri o atmosferă contemplativă de esență romantică, aspect ce reflectă, fără îndoială, viața zbuciumată și opresiunea suferită de compozitor. Stilul lui Okeghem, caracteristic prin imitația canonică și exagerarea numărului de voci este desigur mai „abstract". Hipertrofia polifonică manifestată de el, însă, nu ne îndreptățește a-i contesta marea măiestrie. În fine, trebuie precizat că idealul muzical al Renașterii a evoluat necontenit spre un limbaj mai clar și mai viu. Creația lui Josquin este o reacție, în sensul limpezirii stilului polifonic și eliberării textului din nebuloasa în care îl strivise polifonia lui Okeghem. Josquin urmărește realizarea unei perfecte fuziuni între muzică și text și o lărgire a expresiei muzicale.

În afară de creațiile maeștrilor flamanzi, am mai ascultat, în cadrul Seminarului, muzică de Juan del Encina, Antonio de Cabezon, reprezentanți ai Renașterii spaniole, muzică de John Dowland, William Byrd, reprezentanți ai Renașterii engleze, precum și pagini din muzica numeroșilor compozitori italieni, Susato, Palestrina, Gastoldi, francezii Attaignant, Pierre Phalese, Passereau, Adrian Le Roy, în creația cărora se observă tendința de trecere de la polifonie la omofonie, fenomen ce a avut o mare importanță în evoluția mijloacelor de expresie. În general, s-au abordat lucrări de un bogat lirism ca de pildă *Petite nymphe folastre, El Grillo* de Janequin, *Ma Maîtresse,* de Okeghem, *Et d'ou venez — vous —* de Lassus, *Amor Vittorioso* de Gastoldi. Unele dintre acestea, simple melodii acompaniate de Luth, sînt de o deosebită transparență și au noblețe melodică, caracteristică, însușiri pe care le-au redat admirabil execuțiile de calitate din cadrul seminarului.

Selectată și prezentată în evoluția ei istorică, muzica secolelor XIV, XV și XVI dovedește marele avînt al Renașterii. Ea este o reprezentativă etapă de maturizare a formelor și mijloacelor de expresie, pe care le-au preluat și dezvoltat epocile următoare, potrivit noilor idealuri estetice și etice.

Atenția ce se acordă muzicii vechi în cadrul seminarului de la Bruges este pe deplin justificată. Muzica Renașterii și a secolelor anterioare reușește într-adevăr să emoționeze prin forța ei de evocare, autenticitatea sentimentelor și măiestria componistică.

GH. MERIȘESCU

.... și Bydgoszcz

Într-un pitoresc oraș din inima Poloniei, Bydgoszcz, din inițiativa Filarmonicii pomeraniene „Ignac Paderevski" și cu concursul Institutului polonez de Muzicologie, se organizează anual „Festivalul muzicii poloneze". Manifestările au loc și la Torun, sediul Universității „Mikolaj Kopernikus".

Festivalurile sînt prilejuri de cunoaștere a vechii muzici poloneze, ca și a activității muzicale din centrele regionale ale Poloniei.

Menționînd în atenție nu numai acea „antiqua musica", pe care o practică ansambluri specializate, ci și muzica trecutului recent, manifestările de la Bydgoszcz au darul de a face ca legătura cu tradiția să nu slăbească. Se tinde a se sublinia că, în cursul istoriei, nu numai marile școli occidentale au avut un rol decisiv în dezvoltarea culturii muzicale, ci și cultura muzicală a popoarelor din estul Europei, printre care și cea poloneză.

Ediția a treia a „Festivalului muzicii poloneze" (mai 1965) a cuprins un mare număr de concerte simfonice, de cameră, corale și recitaluri, în programele cărora au fost incluse piese de toate genurile și din toate epocile. Piese foarte vechi, ca acel conduct anonim „Surrexit Christus" (sec. XIII-XIV) sau „Secvența Sf. Stanislaw", executate cu măiestrie de corul radio-televiziunii din Wroclaw, au trezit un interes documentar dar au produs și emoția ce o poate da reconstituirea sonoră a unei culturi apuse. Mai receptivă a fost asistența la piesele laice cum sînt admirabilele cîntece din manuscrise anonime (sec. XV și XVI) sau cîntecul lui Waclaw din Szamotul. Interesul stîrnit de piesele din Evul mediu și Renaștere nu s-a datorat numai tehnicii de scriitură a vechilor compozitori polonezi, cu nimic mai prejos față de cea a contemporanilor occidentali, ci și faptului că, mai ales în piesele laice, se puteau deslușI frecvent evidente trăsături naționale.

Barocul a fost copios reprezentat atît prin piese vocale cît și prin lucrări instrumentale. Motetul pentru trei coruri (12 voci) de Hakenberger a produs entuziasm. Succesul a fost întrecut doar de acea „Missa pulcherima" de B. Pekiel, o capodoperă a vechii muzici poloneze de cult, pe care corul din Wroclaw a executat-o cu măiestrie sub conducerea dirijorului Edmund Kajdasz. Chiar dacă „Requiem"-ul de Damian Stachowicz nu se ridică la perfecțiunea artistică a Missei lui Pekiel, el a impresionat în mod deosebit asistența prin sinceritatea emoțională (azi pot părea facile unele pasaje) și prin stilul interpretării date de „Cappella Bydgostiensis", sub conducerea lui Stanislaw Galonski.

Nu au lipsit nici creații din epoca clasicismului vienez, purtînd pecetea acelui stil devenit unitar în Europa, pe care l-a sintetizat și l-a impus contemporanilor Mozart. Simfonia de B. Bohdanowicz este fără îndoială tributară stilului clasicilor vienezi, dar „Polonezele" sale pentru clavecin, ca și cele ale contemporanului său, W. Lessel, sînt, vădit, expresii ale spiritului național polonez.

Concertele simfonice și recitalurile de pian, au făcut mai mult loc muzicii poloneze din secolul al XIV-lea. Pe lîngă Chopin, programele au cuprins creații ale predecesorilor și succesorilor imediați ai marelui clasic, cît și muzică scrisă în secolul al XX-lea. De la epigonismul clasicizant al cvartetului de Pachulski (al cărui scherzo este însă 100% polonez), pînă la romantismul exploziv de tip lysztian al „Simfoniei elegiace" de Noskowski, întreaga creație a secolului al XIX-lea, prezentată la festival, a reflectat vîltoarea curentelor care au brăzdat cultura muzicală poloneză în veacul romantismului.

Două lucrări din muzica mai nouă, „Sonatina pentru pian" de Kassern și „Cvartetul de coarde" de Rozbicky au adus un limbaj mai apropiat de cel contemporan. Sonata, interpretată cu gingășie de tînăra pianistă Irena Skabar, poartă amprenta influenței impresionismului francez fără a fi de loc pastișă ; cvartetul, tălmăcit cu vigoare emoțională și cu cizelată dăltuire a sonorităților de către formația Teatrului Mare din Varșovia, impresionează prin dramaturgia realizată cu o mare bogăție de mijloace.

Mai familiară era ambianța la recitalurile sau convorbirile organizate în foaierul filarmonicii, unde încap circa 40—50 persoane. În acest cadru a cîntat pianista Irena Skabar, dovedind în ciuda tinereții că pe lîngă sensibilitatea naturală posedă un sigur simț al stilurilor. Recitalul dat de Wladyslaw Kedra și de tenorul Kazimierz Myriak (acompaniat de Jerzy Zajakala) la Lubostron, în rotonda de marmură a unui vechi palat, s-a desfășurat în atmosfera reuniunilor muzicale private din secolul trecut.

Un deosebit farmec a avut concertele la care muzica veche a fost executată cu instrumente de epocă. Toccatele, capriciile, preludiile sau canzonele dintr-o tabulatură anonimă din secolul al XVII-lea, ca și polonezele autorului anonim din secolul al XVIII-lea, au prilejuit clavecinistei Zofia Brenczowna să ne poarte prin universul spiritual al barocului polonez. Marek Szwarc, la vioară, și Jerzy Marchwinski, la pian, ne-au dăruit o convingătoare interpretare a mozartienei sonate de Radziwill.

O seară de neuitat a fost aceea în care „Cappella Bydgostiensis pro Musica Antiqua" a oferit un bogat program de muzică veche, interpretat de diverse formații vocale și instrumentale, la acestea din urmă întrebuințîndu-se instrumente de epocă. Datorită instrumentelor vechi — clavecin, luth, viole de toate mărimile, flageolete, oboiuri primitive, dulcian, cornete — alături de mica orgă a sălii „kameralna", s-a adus parfumul specific al creațiilor Renașterii și Barocului timpuriu, reconstituindu-se veridic și expresia sonoră a acelei muzici. În felul acesta au putut fi revelate valențe expresive ce nu pot fi deslușite în execuția cu instrumente moderne. „Cappella Bydgostiensis" cuprinde un mic ansamblu instrumental, care cîntă și cu instrumente de epocă și cu cele moderne, un grup de „madrigaliști" (un cor mixt de opt persoane) și un cor de copii. Sub conducerea inimosului dirijor Stanislas Galonski, programul capelei a entuziasmat asistența. Trebuie subliniat în primul rînd seriozitatea cu care lucrează și competența ce o vădește dirijorul. Totul se cîntă într-o îngrijită execuție și cu păzirea limitelor stilistice adecvate.

Filarmonica din Bydgoszcz dispune de o orchestră completă, cu un număr suficient de instrumente de coarde. Pentru lucrările vocal-simfonice se face apel la corul „Arion", o formație semi-profesională. Dirijorul Zbigniew Chwedczuk imprimă execuțiilor dinamismul și vigoarea personalității sale.

Orchestrele din Poznan și Gdansk au adus în festival aportul lor de calitate. Dirijorii respectivi — Witold Krzemienski și Jerzy Katlewicz — s-au impus prin eleganța și sobrietatea gesturilor și prin finețea interpretărilor.

De la Varșovia, la festival, au participat cvartetul Teatrului Mare și pianiștii W. Kedra, Regina Smedzianka și Lidia Grychtolöwona.

În afară de pianiștii citați, merită amintit Lucjan Galon, profesor la Școala superioară din Sopat și la Liceul muzical din Bydgoszcz, artist al cărui recital s-a bucurat de un frumos succes.

Neincluzîndu-se în festival nici un spectacol de operă sau balet, s-a știrbit atît imaginea voită a tradiției muzicale poloneze cît și cea a capacității interpretative a muzicienilor polonezi de azi.

Lied-ul a fost mai bine reprezentat, cu lucrări începînd cu Chopin și terminînd cu Paderewski și Szymanowski.

Paralel cu comunicările sesiunii științifice, care au abordat teme ale istoriei muzicii poloneze, au fost programate și seminarii privind problemele culturii muzicale de masă. Ultima manifestare muzicală a fost un concert popular dat de filarmonică (dirijat de Zdislaw Wendyski) după care au urmat interesante discuții privind accesibilitata programelor filarmonicii și modalitățile cele mai adecvate de difuzare a muzicii.

O expoziție de instrumente construite de lutieri polonezi și o expoziție de tipărituri muzicale, ambele etalate în foaierele filarmonicii, au stîrnit interes. În special, s-a putut vedea stadiul avansat al cercetării muzicologice poloneze și al acțiunii de publicare intreprinsă de Institutul de muzicologie. Volume tipărite în bune condiții grafice, au ilustrat strădaniile muzicologilor polonezi ca Chominski, H. Feicht și Zofia Lissa. „Tabulaturile lui Jan de la Lublin", „Muzica în vechea Cracovia", „Antiquitates Musicae Poloniae", „Tematica muzicală în plastica Poloniei" — dedicate istoriei muzicii vechi poloneze se învecinau cu tipărituri conținînd lucrări de avangardă semnate de compozitorii Baird, Penderecki, Schäffer, Serocki, Gorecki ș.a. Nu lipseau nici lucrări devenite clasice ale lui Szymanowski, Kassern, Malawski sau ale contemporanilor G. Bacewicz și W. Lutoslawski.

G. PASCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ

Cuprinsul

Muzica

O zi măreață în istoria unității naționale românești 1

Viorel Cosma

Hora Unirii, istoricul și semnificația ei 3

Cristian Ghenea

Pagini de istoria muzicii 7

DISCUȚII

Alexandru Pașcanu

Probleme de armonie în lumina muzicii contemporane 10

G. Iarosevici

În continuare : Despre creșterea artistică a tinerilor interpreți 17

INSEMNĂRI DE CREAȚIE

J.-V.Pandelescu

Wilhelm Berger : pentru a treia oară premiul I la un concurs internațional de compoziție 21

Zeno Vancea

Simfoniile a IV-a și a V-a de George Enescu 22

Doru Popovici

Coruri de Dumitru Capoianu și Sergiu Sarchizov 27

ARTA INTERPRETATIVĂ

Eugen Pricope

George Georgescu în repetiții cu Simfoniile de Beethoven : „Eroica" 30

★

Emil Manu

Expoziția Sibelius 38

VIAȚA MUZICALĂ

Grigore Constantinescu

Festivalul muzicii de cameră 39

RECENZIE

Nicolae Parocescu

Din trecutul culturii muzicale românești de C. Ghenea 43

DE PESTE HOTARE

Gh. Merisescu

Muzică veche la Bruges 46

George Pascu

Bydgoszcz 47

Sommaire

Muzica

Une page grandiose dans l'histoire de l'unité nationale roumaine 1

V. Cosma

La danse de l'Union nationale, son histoire, sa signification 3

C. Ghenea

Files d'histoire de la musique 7

DISCUTION

Al. Pașcanu

Problèmes d'harmonie dans la musique contemporaine . 10

G. Iarosevici

Sur l'évolution artistique des jeunes interprètes. . 17

SUR LA CRÉATION

J.-V. Pandelescu

W. Berger pour la troisième fois Premier Prix au concours international de composition 21

Zeno Vancea

Les symphonies IV et V de Georges Enesco . . . 22

D. Popovici

Sur quelques pièces chorales de Dumitru Capoianu et Sergiu Sarchizov 27

L'ART INTERPRETATIF

Eugen Pricope

Georges Georgesco pendant les répétitions de concert : „Eroica" de Beethoven 30

★

Emil Manu

L'exposition Sibelius 38

LA VIE MUSICALE

Grigore Constantinescu

Le Festival de musique de chambre 39

COMPTE RENDU

N. Parocescu

Incursion dans le passé de la musique roumaine par C. Ghenea 43

LA MUSIQUE À L'ÉTRANGER

G. Merișescu

La musique ancienne à Bruges 46

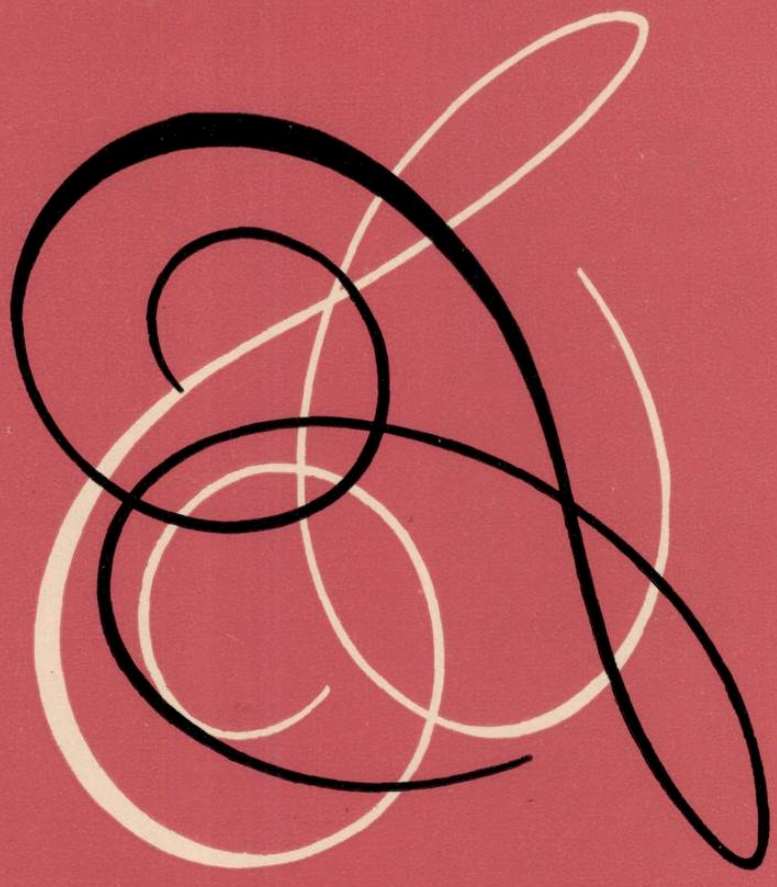
George Pascu

Bydgoszez 47

I. P. „Informația" — c. 3079

42.416

LEI 7



muzica

FEBRUARIE
1966
2

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVI Nr. 2 FEBRUARIE 1966

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Rezonanţe ale muncii artistice

interviuri cu : *Victor Giuleanu, Constantin Bugeanu, Dumitru Capoianu, Marin Constantin, Octav Enigărescu, Hilda Jerea, Temistocle Popa, Zaharia Popescu, Ştefan Mureşanu, Gheorghe Bălan.*

Avîntul culturii socialiste se concretizează pe zi ce trece în valori stabile, în forme clar definite, care oglindesc, într-un armonios tablou, viaţa ţării noastre. Artistul, alături de întreg poporul, are de îndeplinit sarcini de mare răspundere pentru atingerea nobilelor ţeluri ale societăţii socialiste. Cuprinse în documentele Partidului nostru, aceste sarcini converg către aspectul major al legăturii artei cu viaţa, al identificării ei cu universul spiritual al întregului popor. În zilele noastre, aceste sarcini, care izvorăsc din necesităţile societăţii socialiste, au devenit realitate. Formele de oglindire a vieţii prin artă sînt extrem de diverse. O simplă privire de orizont ne arată poziţia militantă a creatorilor din toate domeniile de activitate. Dar ceea ce se relevă mai ales este puternicul ecou pe care îl are arta în rîndul maselor. Ne referim atît la vasta sferă a artiştilor amatori, cît şi la însăşi creşterea interesului general pentru artă, la felul cum ea este privită de oameni, la atitudinea lor activă de receptare, în care descifrăm o pasionată dorinţă de înţelegere a valorilor şi de ridicare a nivelului spiritual.

Dacă pînă într-un anumit stadiu al culturii noastre muzicale, legătura artistului cu viaţa constituia doar un aspect, astăzi ea a devenit o condiţie permanentă, esenţială şi structurală a fenomenului muzical, un înalt imperativ fără de care este de neconceput dezvoltarea artei.

Considerăm oportună deschiderea unor discuţii privind aspecte ale muncii artistului în strînsă legătură cu viaţa. Astfel de discuţii în jurul „mesei rotunde" nu au drept scop, desigur, să constate numai realizări, ci să pună probleme, să contribue în mod direct la dezvoltarea vieţii noastre culturale. Căutînd să surprindem cîteva trăsături specifice şi apreciind realizările valoroase de pînă acum, încercăm totodată să atragem atenţia şi asupra acelor sectoare a căror activitate nu este încă satisfăcătoare.

Legătura artistului cu viaţa nu trebuie privită ca scop în sine ; ea vizează faptul artistic concret, obţinut în procesul activităţii de creaţie. Oferind resurse inepuizabile pentru creşterea fanteziei creatoare, ea influenţează întreaga viziune şi sensibilitate artistică a creatorului.

Discuţia de faţă îşi propune să dinamizeze cît mai larg preocuparea pentru susţinerea şi perpetuarea legăturii dintre artă şi viaţă, transformînd din ce în ce mai palpabil dezideratele actuale într-o realitate activă, într-o atitudine creatoare. Astfel, nădăjduim că va putea fi remediată tendinţa, manifestată în unele sectoare ale vieţii muzicale, de a întîrzia dezvoltarea muzicii în sensul arătat, de a rutiniza această condiţie artistică primordială prin acţiuni prea puţin eficiente şi devenite locuri comune.

Contactul dintre membrii Uniunii compozitorilor şi oamenii muncii are mai multe laturi : cunoaşterea de către creatori a diferitelor forme ale vieţii; atragerea interesului maselor pentru arta muzicală, pentru problemele de creaţie şi

interpretare; în fine, sprijinirea, cu toate forțele, a muncii de educație muzicală a maselor.

Din opiniile compozitoarei Hilda Jerea se pot trage anumite concluzii asupra necesității unor cît mai variate forme de stabilire a acestei legături, ce trebuie să aibă la bază atitudinea creatorilor față de marele public, preocuparea lor de a-i lărgi orizontul :

„Se pune deseori întrebarea dacă există sau nu o diferențiere netă, cu granițe de netrecut, între genurile muzicale. Atunci cînd este vorba de popularitate, se amintesc mereu muzica ușoară și muzica populară, care sînt urmărite de o masă mai largă decît muzica de cameră, simfonică și de operă. Pornind de la această idee, trebuie să ne preocupe faptul că pentru a putea fi asimilată și înțeleasă muzica, se cere o pregătire cît mai complexă, o educare estetică în general precum și inițierea publicului asupra tainelor particulare, de expresie și mijloace, ale muzicii. Dacă oricine este capabil să fredoneze o melodie, contactul cu genurile „culte" nu poate fi nemijlocit, accesibilitatea lor se realizează prin procesul educării publicului de către artist și spre latura „științifică", profesională, a muzicii. Cred că acesta este un mijloc indispensabil al realizării legăturii artistului cu viața.

Educarea publicului se poate face atît prin concerte cît și mai ales prin radio. De fapt, radioul are un rol substanțial atît asupra producției de muzică cît și asupra asimilării ei. Marele număr de emisiuni au rostul să satisfacă cele mai diverse necesități. Trebuie, astfel, ca ele să fie o sursă permanentă de informare pentru toate genurile, să dezvolte gustul amatorilor de muzică. Tot radioul este capabil să extindă sfera de răspîndire a muzicii pe o suprafață geografică considerabilă. Pe de altă parte, interesul poate fi stimulat și pe calea unei cît mai largi răspîndiri a discurilor încît fiecare iubitor de muzică să ajungă a-și forma o discotecă (în acest sens anumite îndrumări sînt binevenite).

Așa-zisele concerte lecție sînt în general organizate de filarmonici, pentru tineret. Dar există și generații de mijloc, în bună parte „tinere" în materie de muzică. Lărgirea sferei concertelor educative se impune.

Mă gîndesc adesea că pentru a realiza o permanentă apropiere între creator și public se pot găsi variate forme de popularizare. Unele din aceste forme au luat ființă în alte domenii ale artei, cum ar fi teatrul (spectacole precedate de conferințe și urmate de discuții). Concertele explicative, prezentările făcute de creatori în fața publicului dezvoltă imaginația ascultătorului, îi solicită participarea. Omul contemporan trebuie să găsească mereu un ghid experimentat în istoria formelor și genurile muzicii. Există o formă tradițională de a organiza concerte la locurile de muncă. În ultimul timp însă, dacă nu s-a renunțat la ea, în cele mai multe cazuri a devenit o habitudine, din care lipsește vitalitatea adevăratelor manifestări artistice, lucru care ține publicul pe loc. Această nobilă tradiție n-ar putea oare fi dezvoltată cu mai multă dragoste și răspundere ?"

La tema discuției noastre, ne-a răspuns apoi cîntărețul Octav Enigărescu, privind problemele specifice Operei :

„Genul operei se adresează maselor largi, are un puternic contact cu publicul pe un front foarte vast. La aceasta contribuie, după părerea mea, în bună măsură și faptul că ea se adresează auditorului nu numai prin muzică ci și prin cuvînt, mijloc mai direct de comunicare.

Muzicii de operă îi revin sarcini foarte importante dar și dificile în mesajul pe care îl transmite, în modul în care reflectă viața.

Fiind totodată și spectacol, opera se sprijină pe un sistem complex de convenții artistice, din care cauză unele lucrări nu sînt ușor de înțeles pentru un neinițiat. Fără o elementară pregătire prealabilă, spectatorul nu poate fi receptiv și dacă, să zicem, un prim contact cu acest gen nu i-a trezit interesul, el va evita să îl mai frecventeze". Cauza restrîngerii, în ultima vreme, a publicului de operă de la noi se explică în mare măsură prin insuficienta pregătire a spectacolului, prin caracterul de rutină pe care îl manifestă uneori în modul de prezentare curentă a repertoriului. *„Sarcina educării artistice a tineretului revine în primul rînd școlii. Vizionările, audițiile, discuțiile despre muzică sînt mai necesare decît învățarea abstractă a teoriei muzicale. Tineretul constituie publicul nostru de mîine. Cadrele învățămîntului de cultură generală e de dorit să reflecteze la această problemă.*

Un alt mijloc de intensificare a legăturii operei cu marea masă de auditori trebuie să fie presa și radioul, prin forme de popularizare cît mai interesante și atrăgătoare. Tineretul poate fi atras și către înțelegerea genurilor muzicale mai complexe, dintre care opera ni se pare cel mai accesibil, întrunind vocea umană și spectacolul. Educarea pentru înțelegerea muzicii de operă poate constitui totodată și o poartă către receptivitatea publicului la muzica de cameră și simfonică. Formele de educare de pînă acum nu cred că sînt îndeajuns de eficiente. De pildă, matineele pentru tineret ar trebui urmate de discuții, iar concertele date în școli și întreprinderi să aibă darul de a stimula confruntări vii de opinii în rîndul publicului. Mi se pare oportună inițiativa de a organiza, în scopul lărgirii contactului direct cu iubitorii muzicii, un cenaclu permanent de „prieteni ai operei".

În ce privește acțiunile de strîngere a legăturii cu marele public, intreprinse de T.O.B., se constată, însă, adesea o oarecare stereotipie. Nu cred că poate fi atrăgător, de exemplu, un simplu recital susținut în sala unei întreprinderi sau uzine. E necesar ca asemenea manifestări să se axeze pe o formulă foarte atractivă, solicitînd prezența auditorului și trezindu-i un puternic interes. Din activitatea T.O.B. aș cita unele spectacole din întreprinderi, care au fost de o amploare mai mare : la uzinele Republica, Semă-

nătoarea, la Clubul Poştei. Adesea am avut satisfacţia ca, în turneele prin ţară şi în cadrul colaborărilor cu teatrele din provincie, să fim solicitaţi pentru a îndruma ansamblurile de amatori. Acestea sînt forme incontestabile de ieşire în întîmpinarea publicului, de legătură a artei cu viaţa. E de dorit ca pe viitor să extindem sfera de educare a maselor, sporind forţa de stimulare şi calitatea manifestărilor".

Referindu-ne la domeniul muzicii simfonice, trebuie să spunem că, în ce priveşte problema discuţiei noastre, aşa cum afirma compozitoarea Hilda Jerea, ea cuprinde forme şi genuri care constituie un mijloc puternic pentru realizarea apropierii publicului larg de aşa-zisele genuri mai puţin accesibile. Iată cum priveşte această problemă dirijorul Constantin Bugeanu, care face unele precizări, deosebit de utile :

„Un concert este o operă de cultură ce trebuie să conţină neapărat un element de educaţie. Privind în acest mod legătura artistului cu marele public, îmi apare de primă importanţă problema lărgirii acţiunilor de educaţie muzicală, prin literatură despre muzică, prin avancronici şi cronici cît mai instructive, vizînd deşteptarea interesului unei sfere cît mai mari de oameni; de asemenea, prin programe de sală competente, care să constituie un ghid sigur al auditorului, prin radio şi chiar prin... afişaj.

Între pregătirea unui concert, pregătirea interpretului şi public, există o trăsătură de unire; interpretul cîştigă mai mult în redare cînd este conştient de valoarea umană a ceea ce redă. În acest caz, publicul va fi antrenat şi el în largul şuvoi al emoţiei artistice. Problema interdependenţei dintre creator şi interpret implică o redare vie prin care publicul să cunoască cît mai direct şi complex felul creatorului de a reflecta viaţa, concepţiile sale. Pentru cei care ascultă muzică este de o mare importanţă contactul cu personalitatea interpretului şi compozitorului, fapt pe care vreau să-l subliniez, pentru că de multe ori asistăm la o simplă redare mecanică.

Nu interpretăm într-un timp abstract, pentru un public abstract, ci într-un anumit moment şi pentru un auditor al cărui orizont cultural şi exigenţă artistică au crescut an de an.

E necesară redarea bogăţiei şi diversităţii creaţiei simfonice originale, desvăluirea laturilor ei cele mai interesante. Aş dori să relev, în strînsă legătură cu receptivitatea unei cît mai largi sfere de auditori, responsabilitatea primelor audiţii şi faptul că publicul trebuie educat pentru a pătrunde în adîncul muzicii, pentru a-i găsi farmecul, chiar dacă el nu se deprinde totdeauna de la un prim contact cu o lucrare".

Deosebit de valoroasă s-a arătat a fi preocuparea Uniunii compozitorilor de a stimula cuprinderea, în tematica creaţiei, a principalelor domenii ale vieţii, compozitorii căutînd să reflecte în lucrările lor avîntul creator al oamenilor muncii; creaţii de diferite genuri au fost realizate pe această tematică.

După cum s-a observat, prin marea ei răspîndire în mase, muzica uşoară joacă un rol foarte important în educarea omului nou. Preocupările compozitorilor şi în acest domeniu ilustrează un puternic ataşament pentru actualitate. Privind complexul creşterii, prin toate genurile muzicale, a nivelului estetic general, compozitorul Dumitru Capoianu subliniază că trăsătura cardinală a creaţiei muzicale valoroase de toate genurile este raportul armonios între bogăţia şi actualitatea conţinutului expresiv, originalitatea stilului şi capacitatea creaţiei muzicale de a fi înţeleasă de cei cărora li se adresează. În acest context :

„Muzica uşoară are la rîndul său un rol deosebit de important dar totodată specific în procesul de educare a omului nou. Aceasta se realizează printr-o muzică uşoară de bună calitate, optim interpretată şi difuzată. Trebuie să dăm publicului tot ce are mai bun muzica uşoară universală ferindu-l de lucrările standard.

Nevoia de muzică uşoară există, fără îndoială. Dar neîndrumaţi suficient, iubitorii genului sînt deseori în situaţia de a şi-o procura singuri şi bineînţeles, vor asimila ce vor găsi mai uşor, muzica uşoară de factura cea mai facilă, comercială, ceea ce nu este de dorit".

Iată cîteva din opiniile compozitorului Temistocle Popa, despre munca creatorilor de muzică uşoară şi problemele care se ridică în activitatea lor :

„Creaţia noastră de muzică uşoară este relativ tînără. O putem considera creaţie originală începînd cu Ionel Fernic. Acest gen a fost dezvoltat apoi de Ion Vasilescu, G. Dendrino, Elly Roman, N. Kirculescu. Aş vrea să subliniez că reuşita artistică a compozitorilor noştri de muzică uşoară presupune, mai ales în ce priveşte linia melodică, afirmarea unui specific muzical românesc. E ştiut că folclorul nostru este foarte bogat, divers şi original.

Prin această noţiune de „specific românesc", înţelegem desigur şi particularităţile caracteristice fiecărei regiuni (mă gîndesc la specificul muntenesc, oltenesc, moldovenesc, ardelenesc, bănăţean şi dobrogean). Avînd la îndemînă aceste felurite trăsături ale cîntecului popular, compozitorii noştri de muzică uşoară au mers, în general, pe linia însuşirii elementelor intonaţionale româneşti şi încercînd a extrage din ele esenţa, stilul. Continuînd, în sensul arătat mai sus, creaţia de muzică uşoară a lui Ion Vasilescu, compozitorii şi-au creat, o dată cu stilul propriu personalităţii fiecăruia, un limbaj muzical comun ca rădăcină de inspiraţie, un limbaj românesc adaptat acelor aspecte de viaţă pe care voiau să le oglindească, sau mai bine zis au abordat diversele tematici din perspectiva acestui stil. Examinînd cîteva categorii ale creaţiei de muzică uşoară, consider că nu numai cîntecul simplu (bunăoară cîntecele de dragoste) sau cîn-

tecele cu o tematică explicit contemporană (de pildă cele care reflectă aspecte ale vieții noi, ale construcției socialiste) trebuie să prezinte un caracter românesc pregnant, ci și piesele de dans. Desigur că în cazul pieselor de dans, asimilarea stilului românesc nu e o sarcină ușoară, deoarece ritmurile și armonia modernă ale creației universale de muzică de dans trebuie în mod firesc să fie adaptate specificului genului; primejdia de a cădea într-un stil hibrid e mare. Totuși s-a constatat că, printr-o studiere aprofundată și o asimilare inteligentă a folclorului printr-o interpretare creatoare, ritmurile de dans, sugerate de muzica populară compozitorilor, au imprimat prospețime și originalitate multor creații izbutite. Unele piese, datorită culorii lor specifice, s-au bucurat de mult succes în masele largi. E drept, nu sînt foarte multe asemenea creații, dar ele ilustrează o preocupare valoroasă a compozitorilor, ce ar trebui dezvoltată, intensificată.

În legătură cu ecoul pe care îl are muzica noastră ușoară în rîndul maselor de ascultători, ne punem mereu întrebarea în ce măsură creațiile noastre sînt apreciate de tineret. De la o vreme, muzica ușoară românească e larg discutată. Există opinii critice, adesea justificate, dar și altele fără temei, care dăunează creației și puterii ei de răspîndire.

O mare parte din tineretul nostru este înclinat excesiv spre muzica străină. La acest aspect contribuie și faptul că mulți dintre cîntăreții de muzică ușoară nu-și axează repertoriul pe lucrări românești, ci dovedesc o predilecție pentru cele străine, neizbutind, de cele mai multe ori, decît să pastișeze interpretările unor cîntăreți străini de renume. Unii interpreți tineri, încă de la debutul lor se îndreaptă spre muzica străină. Ar trebui acordată mai mare atenție îndrumării interpreților către creația românească, a cărei popularizare în rîndurile ascultătorilor este un imperativ de prim ordin. Munca artistică, atît cea profesionistă cît și cea de amatori trebuie îndreptată intens în această direcție. Concertele de estradă, „serile de tineret" studențești, spectacolele televizate sînt aproape totdeauna dedicate muzicii străine. Așadar nu numai creatorii ci și interpreții și organizatorii manifestărilor muzicale trebuie să înțeleagă cît mai activ sarcinile promovării creației originale, răspunzînd exigențelor artistice actuale. Legătura compozitorilor cu viața comportă două direcții: spre realitatea din care se inspiră și spre masele cărora se adresează.

Pentru asigurarea popularizării largi a muzicii românești, radioul și televiziunea au un aport extrem de important. În ce privește îndatorirea noastră, a compozitorilor, ne străduim să scriem o muzică ușoară valoroasă, emoționantă, reflectînd multilateral și sugestiv viața societății noastre și adresîndu-ne publicului într-un limbaj cît mai accesibil, într-un stil cît mai original. În această direcție, desigur mai sînt multe de realizat și opiniile cît mai exigente ale ascultătorilor nu pot constitui decît un sprijin prețios pentru progresul acestui gen".

„Obișnuitele emisiuni de televiziune, adaugă Octav Enigărescu, *în care un cîntăreț interpretează cîteva arii acompaniat de pian sau face un „play-bec" cu un disc al său, sînt cu totul insuficiente.*

Prin prezentarea, bunăoară, a unor fragmente din opere, care să se bucure de o teleregie și o scenografie adecvate, prin emisiuni asemănătoare cu cele de istoria teatrului, interesul ar spori mult chiar față de transmisiile televizate ale spectacolelor din sală (acestea, prin transmisie, pierd mult forța lor vie, devenind pentru telespectatori convenționale și neconvingătoare)."

„Este îmbucurător că Televiziunea, subliniază Gh. Bălan, conducătorul sectorului muzical al Casei de creație a orașului București, *apelează și la artiști amatori din diferite regiuni. Dar e de dorit o mai mare selectivitate, fiindcă adesea nivelul scăzut a dovedit că interpreții au fost aleși la întîmplare. Sprijinul prețios pe care îl poate da Casa de creație în această problemă a fost ignorat de Televiziune. Manifestările nesemnificative, de o slabă calitate artistică, pot dăuna, derutînd publicul și viciindu-i gustul".*

Dumitru Capoianu se referă la promovarea prin televiziune a artiștilor amatori:

„Nu e deloc lăudabil că televiziunea promovează fără spirit selectiv o cantitate imensă de artiști, dintre care foarte puțini sînt dotați iar cei mai mulți lezează bunul gust al ascultătorului, care așteaptă pe drept cuvînt ca televiziunea să-i ofere programe de un înalt nivel. Se greșește, de pildă, cînd în emisiunile cu amatori prezența artistului profesionist este evitată. Or, tocmai aportul profesioniștilor este în măsură să imprime o calitate ridicată emisiei, stimulînd pe artistul amator. Cuplajele de soliști amatori cu ansambluri și formații de amatori, fără colaborarea celor care-și stăpînesc temeinic meseria, sînt în majoritaea cazurilor de un nivel scăzut, pe care toți îl constatăm în numeroase emisiuni, fapt îngrijorător pentru imensa răspîndire în mase a Televiziunii, care nu-și poate îndeplini astfel importantul ei rol de educare a publicului".

În multilaterala activitate a creatorilor noștri apropierea de realitățile vieții noastre socialiste, a căpătat forme organizate. Activitatea colectivului pentru legăturile compozitorilor cu masele capătă astfel o vie semnificație. Compozitorul Zaharia Popescu schițează felul în care acest colectiv își duce munca, scopurile și rezultatele obținute:

„În Uniunea compozitorilor a luat ființă, încă din 1959, colectivul de legătură cu masele, care în ultimii ani a avut un aport însemnat în problema organizării legăturii compozitorilor cu oamenii muncii. Scopul activității colectivului este să stabilească un contact direct cu oamenii muncii din uzine, de pe șantiere, din cooperative agricole de producție. Compozitorii și muzicolo-

gii noştri, cunoscînd realitatea, pot reflecta mai puternic şi mai profund în opere muzicale, în conţinutul lor artistic, marile realizări ale poporului nostru. Se urmăreşte de asemenea influenţarea întregii noastre vieţi muzicale, profesioniste şi de amatori, pentru ca aceasta să se desfăşoare la un nivel cît mai înalt. Au fost vizitate : Uzinele 23 August, Republica, Griviţa Roşie şi Semănătoarea din Bucureşti, hidrocentrala Gh. Gheorghiu Dej de pe Argeş, termocentrala Doiceşti, rafinăria Brazi, schela de la Băicoi etc. S-au creat lucrări inspirate din aceste realităţi : cîntece, poeme vocal-simfonice, cantate, oratorii, simfonii etc. ...O altă formă s-a dovedit eficace : vizitele de documentare în grupuri mici (3—4 compozitori şi muzicologi) pe o perioadă variind între 10—15 zile. Asemenea vizite de documentare au fost organizate în regiunea Bacău, la Reşiţa, în regiunea Hunedoara, Galaţi. Compozitorii asistă la repetiţiile corurilor şi orchestrelor de amatori, fac parte din juriile întrecerilor artistice, muzicologii ţin conferinţe, pe diferite teme muzicale, în uzine, fabrici, cluburi studenţeşti.

Pe lîngă antrenarea în această muncă a cît mai multor compozitori şi muzicologi (numărul lor este încă destul de restrîns), sugerăm organizarea mai eficentă, din punct de vedere intensiv, a activităţii corale de concert".

La aceeaşi problemă compozitoarea Hilda Jerea subliniază :

Munca artistică a amatorilor, care a fost sprijinită prin îndrumători artistici şi prin crearea centrului de repertoriu ridică noi probleme. Ne dăm seama, pe măsura dezvoltării legăturilor dintre compozitori, interpreţi şi cei ce activează în mişcarea artistică de masă, de existenţa numeroaselor talente din rîndul acestora, de dragostea lor pentru artă. Dar e necesar ca forurile care îndrumă această mişcare să-şi sporească exigenţa în ce priveşte calificarea îndrumătorilor, observînd diferenţa dintre participarea cantitativă şi cea calitativă. Repertoriul, în toate cazurile, este destul de redus; lipseşte discernămîntul în alegerea pieselor, adesea selecţionarea participanţilor e greşită. Asemenea laturi negative determină nivelul mediocru al interpretărilor. Atunci cînd efortul comun se concentrează asupra acestor probleme, apar manifestări de o bună calitate artistică, ale unor anasmbluri de valoare, cum au fost de pildă corul Uzinelor 23 August sau corul Finanţe Bănci (condus de Ştefan Mureşanu), care s-au prezentat în cadrul concursurilor".

Reflectînd la vizitele pe teren pe care le-a efectuat în ultimii ani, compozitorul Dumitru Capoianu ne-a împărtăşit o parte din experienţele sale, pe tărîmul activităţii orchestrelor de amatori. Astfel de experienţe ale compozitorilor îi înarmează cu o justă perspectivă asupra condiţiilor specifice de lucru şi totodată sugerează cele mai adecvate soluţii de remediere a carenţelor constatate.

„A pregăti un ansamblu coral de amatori este oarecum simplu din punct de vedere organizatoric şi al selectării participanţilor, căci alegerea vocilor pentru un cor este mult mai la îndemînă decît selectarea unor instrumentişti pentru constituirea orchestrelor. Orchestrele de amatori instrumentişti se întocmesc în limita elementelor care se găsesc. Acest lucru ridică mari probleme pentru compozitori. Casa de creaţie a prilejuit un sondaj pe teren la toate formaţiile de amatori (orchestre) din ţară. După ce am examinat componenţa lor în general, m-am fixat deocamdată la o schemă, găsind acel coeficient comun pentru toţi. În urma acestui sondaj, am ajuns la următoarea formulă : „3 × 3" — adică orchestrele vor avea întotdeauna, spre exemplu, un flaut şi doi clarineţi, două trompete şi un trombon, două partide de viori şi una de violoncele. Pentru moment, credeam că aceasta este soluţia. Dar mai tîrziu, pe teren, am remarcat că, dacă această cifră minimală e valabilă în majoritatea cazurilor, în unele formaţii apăreau, în număr destul de mare, alte instrumente pe care nu le prevăzusem (saxofoane, partidă de acordeoane, instrumente cu pană). Se poate vedea clar ce probleme de orchestraţie rezultă de aici. Un prim pas a fost să cerem compozitorilor orchestraţii adecvate de la caz la caz. Recent am ajuns la următoarea soluţie mai operativă : casele de creaţie să solicite lucrări de orchestră pentru formaţii. Dar nici această formulă nu s-a verificat încă, deoarece casele de creaţie continuă să solicite fie pentru ansamblul clasic, fie pentru componenţa minimală. Propun căutarea unui mijloc pentru ca, prin Casa de creaţie, să se apeleze la orchestraţii pentru anumite formaţii, care să aibă şi dreptul şi obligaţia primei audiţii. Apoi, dacă interpretarea respectivă se bucură de succes, lucrarea va putea fi preluată şi de alte ansambluri. Astfel, muzica difuzată prin Casa de creaţie va fi mai judicios folosită şi, în acelaşi timp, toate formaţiile ar putea avea, prin intermediul Casei de creaţie, un repertoriu al lor, scris anume pentru ele".

Cum este şi firesc, munca de dezvoltare a legăturii cu masele nu se desfăşoară doar de către Uniunea compozitorilor. Casa de creaţie este veriga principală de coordonare a vieţii artistice de amatori. Şi nu trebuie uitat că, prin eforturile depuse de această instituţie, au izbutit să se afirme, în ultimele decenii, o seamă de muzicieni valoroşi ai ţării noastre. Ne-am adresat apoi în această problemă, tovarăşului Gh. Bălan. Iată opinia sa :

„În viaţa artistică de amatori legătura Casei de creaţie cu colectivul Uniunii compozitorilor e o necesitate. Prin sprijinul eficient al compozitorilor, prin îndrumarea formaţiilor, prin sfaturi date pentru alegerea repertoriilor, dirijorii ansamblurilor de amatori au fost ajutaţi să obţină rezultate destul de bune.

Interpretările acestor oameni îndrăgostiţi de muzică au un farmec deosebit. Trebuie să recu-

noaştem că felul în care un cîntec de mase este cîntat de ei, modul lor de a trăi muzica emoţionează, şi astfel multe din imprimările cîntecelor de mase interpretate de aceste ansambluri sînt de o calitate ridicată. Aş vrea să subliniez în special succesele din ultimul an obţinute de corul Uzinelor 23 August, la ale căror bune rezultate artistice a contribuit şi colaborarea cu compozitorii. Acest ansamblu a dovedit că a asimilat temeinic sfaturile primite, atît în ce priveşte interpretarea cît şi alegerea repertoriului.

O formă interesantă de legătură cu marea sferă a amatorilor de muzică o constituie şi înfiinţarea, la Casa de creaţie, a unui centru de repertoriu, unic pe toată ţara. El cuprinde cele mai recente lucrări, o tematică deosebit de variată şi, în munca noastră practică, se dovedeşte de mare utilitate. Contactul compozitorilor cu terenul are pentru noi, cei care coordonăm viaţa artistică de amatori, o mare însemnătate. Învăţămintele pe care compozitorii le trag din directa legătură cu realitatea, cunoaşterea posibilităţilor de interpretare şi a vieţii actuale a oamenilor muncii au ecou în însăşi creaţia compozitorilor, reflectîndu-se în lucrări variate, scrise cu pasiune, meşteşug şi adesea cu măiestrie.

Foarte eficace pentru legătura artistului cu masele consider şi activitatea Studioului artistului amator, care, din două în două săptămîni, organizează spectacole cu diferite formaţii, după care urmează discuţii interesante şi care dau într-adevăr rezultate. La aceste discuţii în cadrul cărora se analizează realizările, se expun deziderate, se confruntă păreri şi se dau sugestii, participă numeroşi compozitori şi dirijori.

Aş spune că deocamdată principala noastră dorinţă este să se asigure continuitatea activităţii artistice de amatori. Pînă în prezent s-a lucrat doar sporadic sau în salturi, în preajma concursurilor. Fără îndoială, ar trebui să găsim un sprijin şi o înţelegere mai mare din partea întreprinderilor, atît pentru participarea la manifestările muzicale a cît mai mulţi amatori de frumos, cît şi pentru selectarea elementelor valoroase. Lărgirea stagiunii formaţiilor teatrale de amatori, a concertelor corale sau de muzică instrumentală, uşoară şi populară, este de aşteptat, ea putînd constitui un stimul puternic al acestui sector din viaţa artistică actuală".

Pentru îmbogăţirea discuţiei asupra problemelor pe care le ridică activitatea marilor ansambluri artistice care îşi recrutează membrii din viaţa artistică de amatori, ne-am adresat, în continuare, dirijorului Marin Constantin (dirijor al ansamblului artistic U.T.C. şi iniţiator al formaţiei corale „Madrigal") şi dirijorului Ştefan Mureşanu (de la Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei „Perinița"). Iată ce ne afirmă Marin Constantin, despre modul în care se coordonează munca artistică a ansamblului :

„Printr-o analiză succintă a problematicii pe care o reclamă viaţa spirituală a tineretului actual, ca o consecinţă firească a condiţiilor create de Partid şi Guvern, am ajuns la concluzia că în prezent interesul manifestat pentru fenomenul de cultură şi artă, în marea sa diversitate de aspecte, devine din ce în ce mai viu şi cuprinzător.

Setea de cunoaştere, de cultură, de nou şi de frumos, ce gravitează în jurul celor mai luminoase idealuri de muncă şi viaţă, sporind exigenţele, constituie principala trăsătură a tineretului nostru de astăzi.

Ansamblul Artistic al U.T.C. — iniţial brigadă agitatorică pe şantierele de reconstrucţie, devenit apoi factor de promovare a cîntecului mobilizator de mase şi de valorificare artistică a bogăţiilor şi frumuseţilor folclorice — a desfăşurat în decursul existenţei sale o activitate ascendentă, pe linia stimulării interesului pentru fenomenul artistic, a cultivării gustului pentru frumos şi îmbogăţirii cunoştinţelor maselor de tineri spectatori, prin abordarea în repertoriul său scenic a celor mai diverse genuri de artă.

Spre deosebire de instituţiile profesioniste cu profil similar, Ansamblul Artistic al U.T.C. şi-a făcut astfel un principiu din îmbinarea — în cadrul manifestărilor sale — a cît mai multor ramuri ale artei, de la folclor şi muzică uşoară la muzica cultă şi la baletul clasic, legate sub forma unor spectacole unitare, de conţinut, cu o dramaturgie adecvată. Aşa a fost, spre exemplu, spectacolul „Tinereţe — ani de aur". Folosind mai ales experienţa dobîndită în realizarea acestui spectacol, noi credem că, pentru viitor, profilul Ansamblului Artistic al U.T.C. trebuie să fie determinat, pe de o parte de necesitatea dezvoltării formelor de manifestări artistice, în aşa fel încît acestea să constituie prilejul de contacte multilaterale ale tineretului spectator cu fenomenul artistic, iar pe de altă parte de dezideratul ca scena Ansamblului Artistic al U.T.C. să fie totdeauna o şcoală şi o tribună de afirmare largă a celor mai valoroase tinere talente.

Menţionăm că prin aceste talente noi înţelegem atît pe tinerii artişti amatori din întreprinderi şi instituţii cît şi pe tinerii profesionişti din instituţiile de artă în curs de afirmare profesională, precum şi pe cei mai buni elevi sau studenţi din şcolile şi institutele de artă.

În lumina celor spuse mai sus, apar următoarele obiective pentru stagiunea 1965—1966 : îmbogăţirea repertoriului Ansamblului cu noi creaţii originale, despre patrie, Partid, cu tematică de tineret şi popularizarea acestora prin spectacole, înregistrări, emisiuni la radio şi televiziune; promovarea, în cadrul manifestărilor Ansamblului, a unui număr cît mai mare de tineri artişti valoroşi ; desfăşurarea unei largi activităţi de spectacole.

Realizarea acestor obiective — în lumina principiilor orientative, privind dezvoltarea pe viitor a Ansamblului — presupune: adoptarea unei exi-

gențe sporite în selecționarea viitorilor membrii ai colectivelor de bază ale Ansamblului ; intensificarea eforturilor de pregătire profesională în scopul atingerii unui nivel de performanță artistică ; antrenarea unui colectiv larg de creatori valoroși (poeți, compozitori, autori dramatici), în vederea realizării unor lucrări inspirate din munca și viața tineretului nostru (cîntece de masă, piese de muzică ușoară, scenarii de spectacole etc.) ; crearea unui consiliu artistic lărgit, prin cooptarea unor personalități ale vieții noastre artistice, conducători ai unor școli și instituții de specialitate, care să sprijine Ansamblul în activitatea sa ; constituirea unor grupe de interpreți colaboratori (prin invitarea unor elemente talentate din întreprinderi și instituții și conlucrarea cu școlile și instituțiile de artă), în vederea asigurării unor spectacole de orientare artistică multilaterală și a afirmării acestor tineri interpreți ; îmbogățirea și diversificarea formelor de educație politică și moral-cetățenească a membrilor Ansamblului ; adoptarea unor forme noi de atragere, stimulare și cointeresare a membrilor Ansamblului.

Sîntem convinși că obiectivele propuse vor deveni realitate, crescînd astfel dragostea și interesul pe care tineretul le poartă Ansamblului și manifestărilor sale, sporind eficiența în munca de educație comunistă, pe care organizația noastră o desfășoară în rîndurile tineretului.

Asemenea obiective sînt în măsură să ne arate marea importanță acordată educației tineretului. Ele, după cum arată și Ștefan Mureșanu, stau și la baza muncii unor Ansambluri mai vechi, care se bucură de un binemeritat prestigiu :

Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei și-a propus să popularizeze lucrările noi ale compozitorilor noștri, să servească drept exemplu marilor formații de amatori. Păstrînd tradiția stilului românesc coral, el a colaborat cu orchestrele noastre simfonice de prestigiu. Unul din scopurile sale educative este și cel al valorificării folclorului românesc. Este foarte important ca acest lucru să constituie o orientare pentru multe ansambluri din țară. De fapt, ansamblurile de amatori au fost direct ajutate prin dirijori și instructori, ca și prin elemente care s-au format în cadrul corului nostru. Un alt scop al concertelor noastre este și stimularea creației corale românești, pentru care se cer mereu noi lucrări, și continuarea popularizării tradiției noastre corale, a creației compozitorilor înaintași : Kiriac, Cucu, Vidu, Dima etc.

Desigur în acest sens mai sînt încă multe de făcut pentru a asigura o viață muzicală corală permanent interesantă și pe acest tărîm, organizarea unor dezbateri în colaborare cu Uniunea compozitorilor ar fi binevenită.

Referindu-se la munca depusă și la succesele formației corale „Madrigal", dirijorul Marin Constantin a adăugat :

„Activitatea corului Madrigal, ale cărui succese profesionale le consider deosebite, ne arată cum în rîndul tineretului există valențele de asimilare nu numai a muzicii ușoare dar și a celor mai complexe și subtile genuri muzicale. Ceea ce surprinde în primul rînd este plăcerea cu care acești tineri servesc viața artistică, cultivîndu-și nevoile spirituale într-o formă ale cărei calități ar putea constitui un exemplu chiar pentru formațiile profesioniste.

Consider că este foarte importantă promovarea cît mai judicioasă a membrilor formațiilor de amatori după criteriile complexe specifice evoluției permanente a acesteia și anume : calitatea și gradul de inițiere artistică precum și dragostea pentru muzică. În acest sens aș vrea să atrag atenția asupra preocupării serioase pe care trebuie să o aibă Conservatorul și instituțiile de artă în pregătirea viitorilor muzicieni și ca îndrumători și organizatori ai vieții artistice de amatori".

Prin specificul lor, Conservatoarele au într-adevăr o complexă sarcină, care este determinantă pe de o parte pentru formarea tinerilor artiști, iar pe de alta pentru stabilirea perspectivelor de viitor în arta muzicală românească. Formați ca adevărați artiști militanți, actualii studenți au datoria să ducă mai departe, cu eforturi susținute, făclia artei românești, a unei arte închinate vieții noi, progresului. Iată cum precizează, profesorul Victor Giuleanu sarcinile și rolul Conservatorului din București în cadrul vieții culturale actuale :

„Un proces modern de învățămînt superior muzical nu poate fi conceput fără contactul strîns al studentului, pe calea producțiilor artistice, cu publicul auditor — factor important în finalizarea și desăvîrșirea actului de interpretare și creație.

Din acest contact rezultă un dublu folos : studenții încearcă încă de pe băncile universității fiorul artistic, verificîndu-și, prin arta vie, deprinderile și cunoștințele pe care le-au dobîndit la cursuri ; institutul în care s-au format cei mai mulți dintre muzicienii vestiți ai țării își îndeplinește un vechi rol al său, devenit tradiție — de propagator al artei muzicale în rîndul oamenilor muncii.

Principiul estetic călăuzitor este arta muzicală în slujba frumosului și a adevărului uman. Rolul social al artei promovate de tinerii studenți este influențarea și mobilizarea maselor largi pentru înfăptuirea măreților idealuri ale socialismului în Patria noastră.

Conservatorul din București dispune în prezent de o remarcabilă forță artistică, plină de vigoare tinerească, optimism și încredere. Tinerele elemente își desfășoară de mai mulți ani aptitudinile sub îndrumarea maeștrilor lor, participînd la variate și reușite spectacole, recitaluri și concerte, constituind adevărate stagiuni artistice.

Au fost organizate, în cadrul procesului de învățămînt, mari formații studențești ca: orchestra simfonică, orchestra de cameră, corul mare studențesc, corul de cameră „Madrigal", orchestra de Studio, corul de Studio, precum și numeroase ansambluri de cameră, fără să mai amintim de aparițiile solistice vocale și instrumentale, care au abordat un repertoriu variat al creației universale și românești, de la lied, arie, sonată, muzică de cameră, pînă la marile cantate, oratorii, opere dramatice, concerte și simfonii.

Studioul Conservatorului a devenit în ultimii ani un adevărat plămîn artistic al Institutului, în fiecare săptămînă programîndu-se aici recitaluri studențești, concerte și manifestări artistice ce atrag un public din ce în ce mai numeros. Pe scena Studioului și în marile săli de concerte ale Capitalei au avut loc, în anul universitar trecut, peste 150 de manifestări de artă ca: opere, concerte simfonice, recitaluri de balet — cu sprijinul școlii de coregrafie —, prezentări de filme etc.

Acțiunea de culturalizare a fost extinsă și dincolo de zidurile Conservatorului: în întreprinderile Capitalei, în cooperativele agricole de producție, la Casele de cultură studențești. Ciclurile de conferințe pe teme muzicale, organizate pentru studenții din Centrul Universitar București și Brașov, au fost urmărite de mii de tineri din diverse facultăți, dornici să-și îmbogățească orizontul cultural.

Corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului a dus faima artei corale interpretative românești și peste hotare fiind unanim apreciat la Festivalul internațional „Händel".

Conservatorul din București, prin manifestările sale de artă multiple și variate, acționează viguros în procesul de educare estetică a maselor și de mobilizare a acestora pentru înfăptuirea țelurilor măreț înscrise în Directivele Congresului al IX-lea al P.C.R.".

Este greu să spunem că am epuizat această largă sferă de probleme, privind legătura artistului cu viața, rolul lui în cadrul unei societăți în plin avînt, societatea socialistă. Discuția aceasta, pe care o considerăm un început, poate fi continuată, cu un interes sporit și îmbogățită printr-o lărgire a spectrului de probleme. Ceea ce am dorit să desprindem, este profilul artistului de tip nou și suprafața întinsă pe care el activează, pentru ridicarea vieții spirituale din România Socialistă pe trepte din ce în ce mai înalte. Artistul zilelor noastre nu poate fi privit ca un fenomen izolat de viață. Ni se pare interesantă, ca încheiere a acestui „Colocviu", precizarea adusă de Octav Enigărescu :

„Practica artistică din totdeauna a dovedit că acei artiști care se sustrag de la îndatoririle cetățenești, care nu sînt prezenți în chip creator în cadrul vieții sociale, aduc prin izolarea lor un mare prejudiciu culturii. Fără un permanent și intens contact cu marile mase, munca artistului devine sterilă, lipsită de finalitate, și nu poate atinge nobilele țeluri pe care este chemat să le slujească".

Material realizat de Grigore Constantinescu

NOTE

• BAYREUTH 1965 este apreciat atît de A. Goléa (Musica Disques, noiembrie 1965) cît și de Everett Helm (The Music Review, noiembrie 1965), pentru noua punere în scenă a „Inelului Niebelungilor" de către Wieland Wagner. Semnificația nu numai în prezent, dar și pentru viitor, a giganticei fabule, trasă de Wieland Wagner și anume setea de putere a personagiilor mitului și iremediabila catastrofă care-i urmează este subliniată tot atît cît și mijloacele tehnice întrebuințate. Este, însă, de reținut din spectacolele Bayreuth 1965 conducerea muzicală „superlativă" a lui Karl Böhm. Cu privire la raportul cîntec — orchestră — text, Goléa observă: Karl Böhm... „a demonstrat că, prin raport cu cîntecul, orchestra lui Wagner nu era mai încărcată de cît cea a lui Mozart, nici mai puțin clară, nici mai puțin transparentă, și a permis quasi — totalității textului poetic să treacă „rampa cu o limpezime absolută".

De notat, în ce privește punerea în scenă, observația lui E. Helm despre schimbarea stilului lui Wieland Wagner, care a părăsit în 1965 abstracționismul „rece" trecînd la simbolism expresiv, chiar expresionist și, în ultima scenă din Aurul Rinului, la o Walhalla *realist* prezentată.

• OPERA PENTRU ȘCOLARI. — La B.B.C. s-a executat „Der Iasager" opera pentru școlari a lui Kurt Weill, libretul, după un „Noh" japonez de Brecht. Genul prezintă un mare interes pentru educația muzicală a tinereului. „Mai puțin importantă este reprezentarea unei asemenea lucrări, decît antrenamentul derivat din repetiții... ceea ce vreau este un exercițiu în gîndirea colectivă", spunea compozitorul, dorind ca, „Der Iasager" să fie cîntat și jucat de copii între 10—18 ani. (The Musical Times 1965).

• PARIS. — Boulez la pupitrul orchestrei „Domaine Musical" a dat, la Théâtre de France, audiția pentru marele public a lucrării lui Messiaen în memoria celor căzuți în cele două războaie (comandă de stat) „Et j'attendais la résurrection des morts". G. Léon spune în „L'Humanité (17 ianuarie 1965): „Măestria sa isbucnește, dialectica sa apare și se produce un fel de magie. În muzica lui Messiaen e întotdeauna o viziune de meteor, mai mult decît o demonstrație... Lucrare de comandă, este o foarte frumoasă pagină a unui poet care mereu se reînoiește..."

SOCIALISMUL

ORGANUL PARTIDULUI SOCIALIST COMUNIST (P. S. C.)

Apare Miercurea și Sâmbăta

Procesul din Ploești

Arbitrariul, [illegible] ministerului de justiție de când [illegible]

Pentrucă la o ședință [illegible] s'a cântat Internaționala [illegible] în sală [illegible] — în poliție. [illegible] tovarășul MARES, președintele sindicatului din petrol, a fost dat în judecată.

Actul de acuzare se bazează pe declarația unui comisar de siguranță, care pretinde că imnul revoluționar s'a intonat în mod ostentativ la intrarea Măriei-Sale în sală. Mă rog, dar pe ce text din legile acestei țări s'a sprijinit domnul comisar, atunci când a intrat în sală? Această întrebare nu și-a pus-o probabil nici domnul comisar și nici „justiția". Și iarăși domnul comisar, nu știe că de aproape 25 de ani acest imn este cântat în tot universul de muncitorime, și în nici un caz în onoarea Alteților lor Comisarii de Poliție.

Judecătoria de ocol și-a declinat competența și a trimis chestiunea la tribunal. În acest proces sunt citați ca martori ai acuzării cei 40 de tovarăși arestați în seara „delictului". Noi propunem ca martori întreaga muncitorime din România și de peste graniță, ca să fie întrebați dacă a cântat vreodată Internaționala. Mai propunem să fie citați domnii Mille, Streitman și ceilalți foști socialiști și să fie [illegible] în acelaș scop [illegible] generali liberali în costumele lor cu să fie întrebați dacă ostentativ, în [illegible] Internaționala când erau socialiști. Imnul Internațional a fost [illegible] ce s'a exercitat contra celor ce îl cântau, sunt mulți ani de atunci. [illegible] domnilor.

JUDECAȚI PROCESUL!

FIMCA

Listă de subscripție pentru ajutorarea tovarășilor și tovarășelor căzuți în lupt contra ofensivei capitaliste

(Comitetul sindicatului de la Regie, etc.)

Sume din urmă	115
Sindicatul Frizeri și Coafori	100
Varec	100
Bortoc	20

Lucrătorii Fabr. de Franzelărie

Heinrich Ghermann

Tov. F. Benesch, Constantin Moldovan, Gheorghe Saxa, George Koch Aurel Beu câte 20 lei; Peter Guopa 15 lei; G. Mitiben 5 lei; Total lei 138

Lucrătorii Fabr. de Franzelărie

Mieluș Constantinescu

Paul Garoski 20 lei; Albert Bentze, Marin Ștefănescu, Ionel Stănescu, Niță Vasilescu, Marin Ungureanu, câte zece lei; Costică Marinescu, Anghel Ionescu, Tudor Rac, Ilie Kinezu, Niculare Ionescu, Mitică Ștefănescu, Petrică Dragomirescu, Matei Alexandru, Constantin Mocianu câte 5 lei; Total lei 115.

Total general lei 2.588.

NOTA. — Subscripțiile se primesc la Redacția „Socialismului".

IAȘUL SOCIALIST

Torturările din Bulgaria continuă [illegible] dat să vedem cum progresează societatea 125 bis.

Giranţi responsabili

Procesul „Internaționalei"

[illegible] de 30 Septembrie [illegible] se va judeca la Ploești, un proces [illegible] și de care [illegible] „Internaționala" [illegible] pentru că s'a cântat „Internaționala" [illegible] administrației [illegible] că acești tovarăși au fost arestați și brutalizați [illegible] pentru că [illegible] lui Caragiale, să cânte Internaționala, care este imnul de desrobire al clasei muncitoare din toată lumea și care are o vechime de mai puțin 30 de ani! Ce se va putea spune în contra ei nu știm, dar se vede că chemarea ce o răspândește în strofele ei, de a trezi mulțimea la o altă viață mai omenească, constitue pentru acești domni, un „delict de subminare" a statului, care negreșit trebue pedepsit, și cât mai aspru, pentru ca în viitor nici lăeterii și nici copii să nu mai îndrăznească să evoce măcar prin cântece revoluția care cu, și fără voia ocârmuirei, se apropie cu pași repezi. E clar deci că ne găsim în preajma unui atac deghizat nu în contra cântecului în sine, ci în contra criteriului [illegible] de organizare a clasei muncitoare. Încercările acestea s'au făcut în Ardeal și Banat, și atunci nu-mi pare mai curagios ca ordinul de a nu se cânta, „Internaționala" când noi știm că spiritul ce se degajează din acest cântec, îl putem propaga prin gazetă și grai. Atunci de ce această prigoană? Crede guvernul că prin aceste provocațiuni, vor scoate clasa muncitoare din sărite? Nu știe guvernul și autoritățile administrative că cu cât persecută mai mult o credință, sau o ideie, cu atât mai mult se propagă și capătă adepți mai fanatici? Nu cumva crede guvernul că dacă nu îngădui e să se cânte «Internaționala», muncitorii nu se vor organiza? S'angelă, căci muncitorii cu riscul de a cânta astăzi Deșteaptă-te Române, sau «la arme», se vor organiza, vor plânge dacă va fi nevoie. Conștienți că, în durerile și lacrămile lor se plămădește cu adevărat ceia ce evocă «Internaționala». De aceia domnilor, judecați și dați sentință cât de aspră, căci numai așa va putea să vadă mai bine clasa muncitoare, că în așa zisa Belgie a Orientului, în afară de scris și prin grai, sunt interzise până și cântecele, nerămânând proletariatului din România alte libertăți, decât acele rezervate țăranilor din Moldova prin Regulamentul Organic; adică ochii care să vadă mizeria lor, și s'o plângă.

Materiale cu privire la Procesul Internaționalei

Viața Muncitoare

Organ săptămânal al Uniunilor Sindicale Unitare din România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA: STRADA ȘELARI No. 10, BUCUREȘTI

PROCESUL „INTERNAȚIONALEI” →

„Internaționala” data în judecată

Versurile date în 1871 de lui Eugène Pottier devenite de acte în România democratică din anul 1922

Iată găsită o nouă crimă contra siguranței statului” acum de a cânta. Revolta lui Pottier împotriva războiului dela 1871 exprimată în versurile cântecului Adolphe de Geyter din Sălc, fără îndoială muzica ce azi se cântă de muncitorimea internațională de astăzi exprimată încă în 70 și ceva de ani. Vigilența noastră siguranță a fi văzut cred lucrurile vechi și a fi găsit că cântecul acesta este cântec a fost un motiv pentru niște juruți din Dorohoi să pronunțe pe un cetățean de libertate.

Este adevărat în timpul prigonirei împotriva mișcărei muncitorești din Franța care a culminat cu legea împotriva anarhiștilor, ferarăzul Armand Gosselin, fost instalator și secretar al Primăriei, a fost condamnat la 11 August 1894 la un an închisoare și 100 lei amendă pentru faptul că a editat pe contul său „Internaționala”.

Pasagiul incriminat era strofa din Internaționala ce începe: „Ne-au dat miros de praf bogații”, etc. Armand a fost urmărit pentru provocare la dezertare, nesupunere și asasinat în armată.

Gosselin a fost condamnat. Dar asta a făcut ca Internaționala cântată la început numai într'un singur oraș din Nordul Franței să se răspândească în tot ținutul de Nord iar la congresul muncitoresc din anul 1899 Henri Ghesquière sculându-se în picioare cânta Internaționala, ca protest împotriva sentinței. Delegații dela congres o învățară cu toții și o cântară apoi în mijlocul muncitorilor care îi trimise la congres.

Internaționala s'a răspândit de atunci pretutindeni și astăzi ea se cântă de muncitorimea de pe tot globul pământesc, devenind imnul internațional muncitoresc.

Așteptăm cu interes decizia tribunalului de Prahova căruia s'a deferit acest proces. Vrem să vedem dacă cei ce dețin astăzi puterea și-au pierdut complect mințile, caracteristica claselor în decădere. Vrem să vedem dacă autoritățile noastre au curajul să întrunte ceiace a întrunit

Anul III. — No. 42. 50 BANI NUMARUL Ploești Duminică 24 Aprilie 1921.

PROLETARI TOATE ȚĂRILE UNIȚI-VĂ! Karl Marx

Lupta Socialistă

ABONAMENTE PE TREI LUNI ZECE LEI

Organul mișcărei Sindicale și Socialiste din Prahova

Redacția și Administrația: Clubul Socialist. — Strada Goleștî

Inaugurarea Universității Populare Socialiste din Ploești

Duminică, 15 februarie, ora 3 p. m., s'a inaugurat în sala Partidului Socialist Secția Ploești, cursurile Universității Populare Socialiste.

În fața unui numeros public, tov. Kessler, secretarul U. P. S. P., lămurește condițiile de frequentare ale Universității, dând citire mai multor articole din proiectul de statut, în baza cărora va avea loc, la 24 Ianuarie a. c., adunarea generală a elevilor și conferențiarilor cari fac parte și din mișcarea socialistă, în vederea alegerei comitetului definitiv.

Dă cuvântul [illegible], care, în cuvinte frumoase, arată însemnătatea culturei pentru proletariat, care devine o forță de care trebue să ne ținem din ce în ce mai tare solidară. Speranța și convingerea noastră este că, într'un viitor foarte apropiat, știința și bogățiile intelectuale, cari erau până azi și mai mult presupusul apanagiu al claselor burgheze, să treacă în patrimoniul recunoscut al claselor muncitoare. Semnul vremei indică precis că viitorul este al proletariatului.

[illegible] subliniază, după o statistică oficială a României, cum în timpul

Universitatea Populară.

Vestim că, mulțumită bunei-voințe a D-nei Drvidescu, Directoarea Școalei de fete No. 5 din localitate, Universitatea Populară își va ține cursurile în localul acestei școli, cu începere de vineri, 20 curent.

Școala de muzică de pe lângă Comisia Locală, Resortul educației.

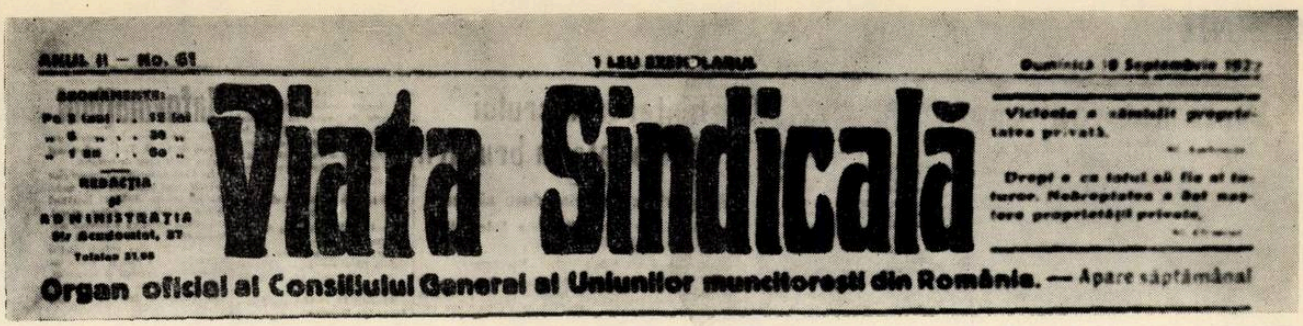
Începând de Miercuri 25 Februarie 1920, cursul de teorie Muzicală și Solfegiu (citirea și intonarea notelor), este de a forma elemente cu bază muzicală, atât în direcția instrumentală cât și în cea vocală.

Numai după frequentarea acestui curs se va putea organiza un cor care să corespundă înălțimei cerințelor.

Acest curs se va ține de două ori pe săptămână, în zilele de Mercuri și Sâmbătă ora 6 jum. seara, la cari cursuri vor lua parte toți coriștii și cei cari vor să învețe diferite instrumente.

Resortul Educației.

Anunț al Școlii de muzică sindicală de la Ploiești (1920)



ANUL II — No. 61 | 1 LEU EXEMPLARUL | Duminică 18 Septembrie 1927

ABONAMENTE:
Pe 3 luni . . 12 lei
„ 6 „ . . 30 „
„ 1 an . . 60 „

REDACȚIA și ADMINISTRAȚIA
Str. Academiei, 37
Telefon 31.98

Viata Sindicală

Victoria a câștigat proprietatea privată.

Drept e ca totul să fie al tuturor. Nebreptatea e fiul naștere proprietății private.

Organ oficial al Consiliului General al Uniunilor muncitorești din România. — Apare săptămânal

BROȘURĂ CU CÎNTECE MUNCITOREȘTI, CONFISCATĂ ÎN 1927

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE
BAR I 86831

Confiscarea unei broșuri de cântece muncitorești

Cu contribuția bănească a câtorva tovarăși, s'au scos în volum, acum două luni, cântecele și marșurile sociale ce se aud de zeci de ani în întrunirile și serbările muncitorești. Ba, mai mult: aceleași cântece și marșuri au mai apărut și după răsboi în încă două edituri fără ca să se clatine vre-un fir de păr din siguranța statului. Cealaltă „siguranță" însă, din bulevardul Pache, s'a trezit a doua zi după scripturi, adică după ce s'au răspândit aproape toate exemplarele și a pus la cale parchetul militar și prefectura poliției să confiște sus zisa broșură.

Sediul sindicatelor noastre a fost deci onorat cu o nouă descindere care, spre deziluzia siguranței, n'a descoperit mai mult de 154 exemplare.

A doua zi, se putea citi în toate ziarele că *la «clubul comunist» din strada Șelari s'a făcut o descindere, confiscându-se 200 exemplare dintr'o broșură de marșuri revoluționare, scrise de comunistul Vasia.*

Trecem peste minciuna prostească, a autorilor comunicatului și a gazetarilor cari l-au reprodus, când afirmă că marșurile sunt scrise de tov. Vasia; toată lumea știe că aceste marșuri aparțin de decenii literaturii proletare și că în cazul când nu sunt traduceri, ele au fost scrise acum 20—30 de ani de poieți cari sau nu mai sînt în

Concret-istoric şi general-uman în dezvoltarea valorii estetice

de Ion Pascadi

Cercetarea îndelungatei evoluţii a lumii valorilor va remarca permanenţa raportului dintre concretitudinea lor istoriceşte determinată şi semnificaţiile ei general-umane, de o mai largă perenitate. Fără îndoială, ponderea uneia sau alteia din laturile acestui raport diferă în diferite momente ale evoluţiei sociale generale, după cum ea se deosebeşte sensibil în legătură cu domeniul la care ne referim : natură, societate sau artă. O analiză atentă va evidenţia faptul că deosebiri sensibile pot fi constatate şi între diferitele ramuri sau genuri ale artei, ba mai mult în însăşi evoluţia istorică a acestora. Fără a se absolutiza, ni se pare că o tendinţă generală a evoluţiei acestui raport o reprezintă trecerea istorică de la o localizare strictă şi extrema concreteţe a idealurilor şi valorilor de toate tipurile, (întrucît ele erau determinate de condiţii extrem de particulare şi aveau o rază de influenţă redusă), către o creştere a ponderei generalului uman (corespunzătoare constituirii unor colectivităţi şi ansambluri sociale din ce în ce mai largi şi intensificării circulaţiei valorilor a căror capacitate de penetrare şi intercondiţionare sporeşte şi pe măsura amplificării mijloacelor de a le vehicula şi răspîndi). Conform acestei tendinţe valorile în general şi cele estetice în special, răspunzînd cerinţelor obiective ale dezvoltării sociale se adecvează unor nevoi din ce în ce mai generale, răspunzînd într-un mod specific procesului obiectiv de socializare a vieţii umane, de depăşire a condiţiei individuale sau de grup restrîns. Evoluţia societăţii avînd însă loc în condiţiile existenţei unor clase sociale antagoniste apare evident că acest proces de creştere a ponderii generalului-uman a fost simţitor îngrădit, nevoile sociale cărora valorile le răspundeau neputînd avea o generalitate absolută, independentă de scindarea reală a societăţii. Cu toate acestea, o creştere a ponderei elementelor general-umane în cadrul valorilor era inevitabilă ca reflex al unui complex de factori între care accentuarea caracterului social al producţiei, constituirea naţiunilor, apariţia şi lărgirea contactelor internaţionale merită a fi relevate cu deosebire.

Un salt calitativ va aduce în acest proces socialismul, care eliberînd esenţa umană de înstrăinarea provocată de exploatarea omului de către om, permite manifestarea din ce în ce mai largă a forţelor esenţiale umane ieşite din cătuşele rigide ale contradicţiilor antagoniste de clasă. Evidenţiind aceste elemente ar fi însă profund greşit să ne grăbim a trage concluzia că societatea socialistă s-a omogenizat întru totul, întrucît diferenţele naţionale, cele dintre clasele neantagoniste, ca şi modul specific în care sînt preluate şi continuate în socialism tradiţiile înaintate ale trecutului continuă să fie un izvor însemnat de deosebire. Se poate chiar spune că creşterea ponderei generalului uman în socialism este însoţită de un progres paralel de accentuare a amprentei concret-istorice pe care condiţiile particulare de dezvoltare ale fiecărei ţări socialiste le pun asupra esenţei umane libere, deoarece abia acum

se crează condiţii pentru reala şi deplina înflorire a naţiunii socialiste şi pentru o judicioasă evaluare a tradiţiilor progresiste ale trecutului pe toate planurile.

Pentru a sintetiza procesul de ansamblu prin care trece această relaţie dintre concret-istoric şi general-uman în structura valorilor am spune că cel de al doilea se clădeşte de fapt istoriceşte, că fiecare valoare concret-istorică este perenă în măsura în care include semnificaţia general umană, iar acumularea acestora reprezintă construirea *în proces* a viitorului. În diferitele etape ale dezvoltării istorice, purtătorii valorilor cu semnificaţii general umane mai largi vor fi în general clasele înaintate deoarece, în mod obiectiv, în momentul respectiv, interesele lor corespund cu interesele generale ale dezvoltării. Socialismul născut ca urmare a luptei maselor în frunte cu clasa muncitoare realizează în modul cel mai deplin acest lucru întrucît condiţiile obiective fac ca, în constituirea sistemului său de valori, să se includă tot ce a acumulat pozitiv omenirea ca expresie a propriei sale esenţe.

În contextul acestei dezvoltări a sistemului valorilor o situaţie specifică aparţine valorii estetice. Datorită unei independenţe relative mai pronunţate faţă de condiţiile care o generează şi datorită gradului de detaşare pe care-l presupune, valoarea estetică este în ce priveşte muzica mai indirect legată de elementele concret-istorice aspirînd mai mult decît celelalte arte spre general uman şi universalitate. Această particularitate specifică valorii muzicale nu trebuie însă interpetată ca o scoatere a acesteia din cadrul concret-istoric, sub falsul pretext al aspaţialităţii şi atemporalităţii. Desigur, îndeosebi în cadrul creaţiei artistice, în general, rolul personalităţii, al talentului este extrem de însemnat şi acestea reuşesc uneori să „depăşească" chiar condiţia socială sau politică a creatorului, lăsînd astfel impresia unei indeterminări istorice a operei. De fapt „depăşirea" aceasta este întotdeauna relativă, iar coordonatele epocii vor fi întotdeauna regăsite în încercarea de explicare a genezei operei, întrucît artistul nu este şi nu poate fi rupt de societatea în care trăieşte. După cum arăta François Heidsieck „durata istorică nu este singura durată trăită de artist şi istoria nu ar putea furniza toate coordonatele creaţiei artistice. Dar este evident că nu putem situa artistul în afara istoriei. Geneza atemporală are rădăcini istorice" [1]. Explicîndu-şi ideea, Heidsieck devine şi mai categoric în evidenţierea legăturii dintre istoria artei şi istoria societăţii, deşi nu reuşeşte să sublinieze factorul în ultimă instanţă determinant : relaţiile de producţie. El arăta : „Noi nu putem, cu atît mai mult, izola istoria artei de cea a civilizaţiei din care ea este o componentă. Exercitarea artei depinde de regimul politic, de economie, dar ea este deja un fapt social, capabil de consecinţe politice sau economice... Economia, moda sau politeţea n-au determinat mai mult opera decît aceasta moda, economia, politeţea" [2]. Acceptînd sublinierea rolului activ al artei, desigur nu putem subscrie la punerea ei pe acelaşi plan cu factorii obiectivi determinanţi, dar faptul că rădăcinile concret-istorice ale artei sînt recunoscute şi de unii gînditori idealişti este semnificativ.

CONCRETUL-ISTORIC

Valoarea estetică poartă în genere amprenta, tinctura, culoarea condiţiilor concrete în care ia naştere, adică a mediului social, a specificului naţional respectiv şi, într-o oarecare măsură, a factorilor naturali înconjurători. În acelaşi timp, datorită ponderei însemnate a elementelor general umane pe care le cuprinde, valoarea estetică are o pronunţată aspiraţie spre universalitate, spre absolut, care se luminează însă în chip diferit în diferite epoci şi are rezonanţe sociale diferite. Astfel, practic vorbind, nu este cu putinţă determinarea unei valori estetice absolute decît prin însumarea şirului infinit al determinărilor ei relative, condiţionate istoriceşte. În cadrul operei muzicale dialectica raportului absolut-relativ, general-particular capătă un caracter specific şi dacă elementele sale nu sînt coincidente, în orice caz ele sînt relativ mai apropiate decît în alte ramuri de artă. Arătînd că analiza atentă a valorilor muzicale de vîrf, a capodoperelor, dovedeşte că de fapt ele nu sînt enigme estetice de nedezlegat, Armand Machabey insista şi el asupra dialecticii acestui raport, chiar dacă determinantele sale sociale nu-i erau prea limpezi : „capodopera se însoţeşte de un cortegiu de circumstanţe inapte de a determina o valoare absolută intrinsecă a acesteia, din care fac să iasă la iveală constanta sau variaţiile valorii sale relative în funcţie de epocile şi mediile care au acceptat-o" [3]. Explicaţia de mai sus evidenţiază şi un alt aspect al problemei şi anume acela că valorile, deşi odată constituite prin procesul de creaţie, pot suferi în urma contactului cu publicul, cu epoca, o serie de modificări. Într'adevăr avem de-a face aici cu o dialectică dublă a raportului subiect-obiect. În primul caz — în procesul de creaţie propriu-zis — opera dobîndeşte o valoare definitivă dar numai potenţială, în cel de-al doilea, un contact istoriceşte determinat cu subiectul în decursul funcţionării sale, realizează trecerea de la potenţial la actual. Procesul de valorificare socială în timp are deci o extrem de mare importanţă şi dacă insistăm asupra caracterului axiologic al creaţiei, nu trebuie s-o rupem de procesul de receptare, care este cel ce desăvîrşeşte şi duce la ultimele sale consecinţe actul creator. În lumina acestor precizări ni se pare greşită tendinţa unor oameni de litere şi artă care pun

[1]) François Heidsieck, **L'inspiration, Art et vie spirituelle**, P.U.F., Paris, 1961, p. 135.

[2]) **Ibidem**, p. 136

[3]) Armand Machabey, **Traité de la critique musicale**, Paris, 1947, p. 51.

accentul exclusiv pe procesul de creație ca atare, limitînd la extrem rolul receptorului. Susținînd o asemenea opinie, Pierre Schaeffer ajungea la concluzia că „opera de artă (e vorba de cea muzicală — n.n.) există în sine, ca neascultată, și ascultătorul trebuie considerat ca neparticipant la geneza operei (sau a rațiunii sale de existență). El nu este decît martorul, limitat prin capacitatea sa de adeziune sau refuz" [4]). Dacă e adevărat că prin actul creației opera dobîndește deja o existență, trebuie subliniat — în opoziție cu părerea exprimată mai sus — că aceasta se actualizează și își dobîndește rațiunea socială de a fi, numai în măsura în care joacă o funcție anumită în societate și are un anumit ecou în public.

Subliniind că determinante sînt în ultimă instanță condițiile legate de existența socială a oamenilor care crează valori, trebuie să vedem modul diferențiat în care acest factor intervine în artă, natură și societate, ca și faptul că intervenția lui este atît de mediată și de indirectă încît nu poate fi descoperită decît cu greu. Acest tip de condiționare nu justifică însă scepticismul relativist al unor cercetători care studiind istoria artei și nefiind în stare să reconstituie cu exactitate mediul concret în care o operă sau alta a luat naștere, rămîn indiferenți în fața concepției despre lume pe care o exprimă. După cum spunea Bernard Pingaud, el nu vede cum „marile opere vechi, fie că este vorba de *Iliada*, de *Don Quichotte* sau de tragedia clasică franceză, ar fi putut să supraviețuiască, să ne învețe ceva despre om, dacă țelul autorilor lor ar fi fost acela de a servi o ideologie sau anumite valori precise, oricît de nobile ar fi fost" [5]). Problema este greșit pusă. Desigur aceste opere nu au rămas în istoria literaturii *pentru că* autorii lor au pornit de la anumite teze, dar, fiind fruct al epocii, operele lor le conțin chiar și atunci cînd autorii lor nu sînt pe deplin conștienți de acest lucru. Pașaportul pentru eternitate nu poate fi cucerit fără a trece prin intermediul concret-istoricului care dă carne și sînge operei, chiar dacă mai tîrziu, în procesul funcționării sociale, se pierde ceva din această concretețe. Un exemplu semnificativ este de pildă cel al messei religioase din perioada Renașterii. Cu toate că a păstrat legătura cu biserica, nu mai departe decît în secolul al XV-lea, messa a depășit cadrul inițial, îngust al cultului căpătînd o înaltă semnificație umană. În perioada aceea, invadarea părții muzicale a messei de către unele melodii populare cu texte întîmplătoare, adesea chiar frivole, sacadele care făceau de nerecunoscut și fără sens cuvintele din textul obișnuit deveniseră o practică obișnuită și o tradiție. Ele arătau că existența unui text nu mai rezulta deloc din particularitățile genului. Referindu-se la acest fenomen muzicologul V. Konen remarca dialectica istorică a raportului dintre programatism și neprogramatism [6]). Elementul concret, precis determinat s-a estompat în acest caz în favoarea reliefării semnificației lor largi umane, generalizatoare, dar punctul de pornire l-a reprezentat tot o solidă ancorare în realitatea epocii. De fapt măsura în care general-umanul este vehiculat prin concret-istoric ne dă justificarea perenității.

Desigur, afirmația nu trebuie absolutizată, întrucît specificul diferitelor ramuri și genuri ale artei face ca lucrurile să se realizeze diferențiat. Așa, de pildă, în cazul basmului folcloric, ponderea general-umanului este maximă și deși el poate avea semnificații abuzive privind o realitate concretă sau alta lucrul acesta este adesea convențional. După cum observa judicios G. Călinescu: „Conținutistic *Povestea lui Harap Alb* se petrece într-un spațiu geografic și sociologic convențional, avem de-a face cu împărați, curteni, sfinte, monștri, nimic nu e particular, nimic n-aduce aminte de orînduirea noastră istorică, de peisajul nostru... Evident, o culoare locală este, constînd mai ales în caractere individuale și manifestări etnologice în care limbajul își are partea sa de originalitate, neglijabilă în orice basm folcloric..." [7]). O situație specifică poate fi întîlnită în muzică datorită faptului că imaginea artistică „folosind mijloacele de expresie auditive are posibilități mult mai reduse în a reda tot ceea ce se cuprinde cu ochiul (lumea audibilă este cu mult mai restrînsă decît cea vizibilă" [8]). Nu este însă vorba numai de particularitățile psihofiziologice ale organului receptor. Prin natura sa, imaginea muzicală presupune predominarea elementului concret-senzorial și a celui afectiv prin intermediul cărora realizează însă un înalt grad de generalizare și esențializare. Am spune că, deși aparent este una din cele mai concrete și directe manifestări artistice, în realitate muzica este relativ indirectă și abstractă, realitatea apărînd aici extrem de filtrată și estompată. Complexitatea problemei rezidă dealtfel nu numai în faptul că universul sonor este transfigurat în muzică (avem în vedere îndeosebi genurile muzicii fără text) într-atît încît elementele sale primare, brute nu mai revin uneori deloc ca motive recongnoscibile, imaginea muzicală reconstituindu-le radical, dar și faptul că spre deosebire de unele arte în care conceptul are rol hotărîtor (literatura-teatrul) sau în orice caz intervine ca ajutător (cinematograful), aici el lipsește. Cînd se vorbește de „gîndire muzicală" (ca și de „gîndire plastică" de altfel) se are în vedere nu prezența în vreun fel a conceptelor în structura imaginii muzicale sau plastice, ci faptul că ele sînt prezente în procesul creator, iar în opera de artă apar convertite în elemente con-

4) Pierre Schaeffer, **Vers une musique experimentale, La revue musicale**, Nr. 236, 1957, p. 12.
5) Bernard Pingaud, **La parabole du récit français, L'Esprit** nr. 7 1965, p. 53.
6) V. Konen, **Istoria considerată prin prisma contemporaneității, Probleme de muzică**, Nr. 3, 1963, p. 23.
7) G. Călinescu, **Creangă, scriitor universal, „Secolul XX"** nr 12. 1964 p. 7.
8) Victor Giuleanu, Victor Iusceanu, **Tratat de Teorie a muzicii I**, Ed. Muzicală, 1963, p. 15

cret sensibile. Vorbind despre privilegiile muzicii față de alte arte Jules Combarieu observa : „*A gîndi fără concepte,* nu pentru a abandona lucrurile pe care aceste concepte le reprezintă, ci dimpotrivă pentru a le pătrunde mai bine ; a dizolva această personalitate superficială, împiedicată de cuvinte, care acoperă și ne ascunde adîncurile persoanei noastre ; a reveni la stadiul naturii, la libera dispoziție de sine, la jocul în același timp ingenuu și savant al forțelor noastre interioare ; a intelectualiza cu finețe sensibilitatea și a integra în inteligență o emoție difuză, de natură să producă o delicată emanație a uneia și a alteia : acesta îmi apare a fi privilegiul muzicii" [9]).

Desigur, în cele de mai sus există o absolutizare în sensul că unele trăsături specifice reale ale muzicii sînt transformate în mod idealist în dovezi ale unei pretinse superiorități ale acesteia față de alte arte. Remarcînd, de pildă, că muzica nu folosește în structura imaginii cuvintele, este însă greșit a afirma că în alte cazuri (ca de pildă în literatură) ele constituie o piedică în exprimarea esenței lumii exterioare sau interioare a omului. Această comunicare cu lumea interioară a omului este apoi numai uneori atît de directă, iar în numeroase cazuri procesul de integrare a conceptului în emoție dă acestuia un caracter oarecum difuz.

Raportul dintre rațional și emoțional în muzică a constituit de altfel încă de multă vreme obiect de discuție și în numeroase cazuri a fost pus accentul exclusiv pe elementul emoțional oarecum mai difuz și nedeterminat și astfel mai ușor de asimilat cu valorile general-umane. Chiar și Hegel absolutizînd una din laturile acestui raport susținea că muzica are de-a face exclusiv cu mișcări spirituale care au un sens absolut nedeterminat, cu răsunetul unor emoții lipsite de sens. Este adevărat că extrema generalizare pe care o realizează muzica o lipsește adesea de sens precis și de o determinare concretă. După cum sublinia în mod justificat George Bălan : „nefiind nevoită să facă apel la fapte precise, localizate, muzica beneficiază de o incomparabil mai mare capacitate de cuprindere" *(Gustav Mahler sau cum exprimă muzica idei,* Ed. Muzicală, 1964, p. 84). Această situație se explică printr-o serie de factori specifici și nu este lipsită și de unele consecințe în constituirea sensurilor valorilor muzicale. Faptul că determinarea socială a muzicii este extrem de mediată, că predominantă este nu funcția ei reflectorie, ci aceea expresivă face să putem vorbi de o „simpatie" mai mare a creației muzicale către oglindirea general-umanului, ca și despre posibilitatea ei de „a vorbi tuturor oamenilor". În aceste condiții își poate face loc într-adevăr și echivocul. După cum arată muzicologul marxist Tom Russel „O discuție insuflețită pe plan mondial se poartă încă în legătură cu semnificația muzicii lui Wagner... Îndoieli asemănătoare au putut exista în legătură cu valoarea ce trebuie atribuită lui Mozart care, la o anumită epocă, era considerat doar ca un autor de divertismente pentru curte dar care într-o compoziție ca *La Flute enchantée* dă expresie luptei pentru libertatea personalității umane" [10]). Înseamnă aceasta că în asemenea situații determinismul social lipsește complet? Bineînțeles că nu. Atît că, dincolo de dificultatea de a-l descoperi datorită modului complex al acțiunii sale, intervine și un alt factor: în măsura în care avem de-a face cu o creație artistică ce ridică probleme umane autentice, intențiile compozitorului, funcția socială pe care opera sa o joacă inițial, își pierde în unele cazuri semnificația primă pentru generațiile imediat următoare iar mesajul ei este înregistrat și interpretat de pe pozițiile ideologico-estetice ale ascultătorilor contemporani.

Natura muzicii pune în același timp problema raportului dintre concret-senzorial și rațional, întrucît ideia muzicală nu există înafara acestui înveliș care este de altfel cel perceput direct de organele de simț. Această percepție directă — desigur și ea determinată și variabilă istorește — presupune însă prezența în același timp și a rațiunii, ceea ce-i acordă profunzime și semnificații mai largi. Ni se par în acest sens sugestive cuvintele lui G. Călinescu : „muzica stîrnește în noi nu instinctele, ci gîndurile în formă inefabilă, de unde aerul contemplativ al ascultătorului, ea este o artă echivalentă în adîncime cu filozofia pe planul discursiv" [11]). Desigur nu se poate nega o influență a muzicii asupra nivelelor inferioare ale conștiinței umane ca și acțiunea ei nemijlocită asupra proceselor psiho-fiziologice ce se petrec în organism, dar ele nu reprezintă elementul hotărîtor în cadrul acestei influențe. De altfel, capacitatea de percepere a muzicii nu a existat din totdeauna și nu este un dat înnăscut, ci este rezultatul unui proces social îndelungat, în decursul căruia s-a dezvoltat atît subiectul cît și obiectul estetic. Exprimînd acest proces din punct de vedere subiectiv încă Marx arăta că „așa cum abia muzica trezește simțul muzical al omului, așa cum cea mai frumoasă muzică nu are sens pentru urechea nemuzicală, (nu) este obiect pentru ea, deoarece obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forțele mele esențiale, neputînd deci exista ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentrucă sensul unui obiect (are sens numai pentru un simț corespunzător lui) se mărginește pentru mine exact la atît cît cuprinde simțul *meu,* de aceea *simțurile* omului social sînt altele decît cele ale omului nesocial" [12]). Procesul socializării simțurilor, al formării lor pentru a fi capabile să perceapă plăceri omenești este cum se exprimă Marx în același loc „o muncă a întregii istorii universale de pînă acum" [13]). Discuția despre componentele imaginii artistice nu poate fi dusă deci în general, ci ea trebuie să țină seama

9) Jules Combarieu, **La Musique. Ses lois. son Evolution ;** Flammarion. Editeur, Paris, 1907, p. 8—9.

10) Tom Russel, **Recherches internationales à la lumière du marxisme,** Nr. 38, 1963, p. 175.

11) G. Călinescu, Cronicile optimistului, EPL, 1964, p. 164

12) **K. Marx — F. Engels despre literatură și artă. ESPLP, 1953, p. 34.**

13) **Idem** p. 35.

de încărcătura istorică oferită de o anumită etapă sau alta a dezvoltării sociale.

Înțelegerea raportului dintre concret-sensorial rațional și emoțional în structura valorii muzicale pune și problema raportului conștient-spontan în procesul creației și, istoricește vorbind, lucrurile au suferit și aici o evidentă modificare. Fără a absolutiza mi se pare că se poate vorbi de un proces de creștere a ponderii elementului conștient, de realizarea mai directă a legăturii între un anumit țel rațional și întruchiparea lui concret-sensibilă și emoțională. Intuind sensurile acestui proces Dimitrie Cuclin observa încă în 1933, modificările istorice ale acestui raport: „Renașterea și timpurile moderne și contemporane în continuă intensificare a impulsurilor moștenite de la truveri, trubaduri și minnesingeri, au avansat gradat pe terenul cunoașterii și mecanismului, făcînd tot mai mult posibilă corelațiunea dintre elaborarea muzicală și idealul de esență și etică, după gradul lui de revelație și persistență în constituirea sufletului uman și după posibilitățile de logică și psihologică aplicație a funcțiunilor diatonice și tonale" [14]). Sînt sesizate aici cîteva elemente absolut indispensabile în explicarea acestui proces, la care trebuie adăugată apoi analiza sociologică a nivelelor și structurilor conștiinței estetice în decursul istoriei pentru a avea o imagine completă. Neîndoielnic în unele cazuri este necesar apelul și la factori extrasociali.

O înțelegere nuanțată va introduce astfel în caracterul concret al valorii estetice nu numai elementele istorice ci și cele naturale, deoarece clima, cadrul geografic, materialele creației nu sînt întotdeauna indiferente și pasive în geneza și evoluția operei de artă. Rolul factorului natural este diferențiat dealtfel și în legătură cu diferite ramuri sau genuri ale artei, dar recunoscîndu-i rolul acesta, el nu trebuie supraapreciat.

GENERAL-UMANUL

General-umanul ca element al valorii estetice autentice trebuie înțeles ca ansamblu de trăsături cu o semnificație mai largă care exprimă în diferite momente esența umană în devenire. Nu avem de a face deci, cum cred unii, cu o realitate imuabilă, dată din totdeauna și avînd o existență izolată de condițiile concret istorice, ci cu una care se construiește în proces. Afirmînd existența trăsăturilor general-umane, luminate desigur în mod diferit în condiții diferite, remarcăm faptul că marile opere de artă sînt imperisabile deoarece conțin întotdeauna, alături de elemente trecătoare și adevăruri universale, general umane, tocmai pentru că, independent de laturile sale particulare, orice ideal estetic este un mod de afirmare a esenței umane în devenirea ei progresivă. Înțelegerea esenței umane ca un dat absolut invariabil conduce o serie de gînditori la concluzii idealiste. După cum se exprimă axiologul francez Louis Lavelle „...valoarea constă în absolutul sau divinul propriu fiecărui lucru. În așa fel încît progresul nu aparține esenței valorii ci ori mișcării care ne apropie de ea, ori acestei serii de contacte pe care le avem cu ea și prin care ființa noastră personală se constituie ea însuși puțin cîte puțin în decursul timpului" [15]). O atare concepție păcătuiește însă nu numai prin transcendentalismul ei, ci și prin faptul că statuează în mod metafizic o valoare general-umană absolută, neadmițînd că însăși acest general-uman se poate schimba. Desigur trăsăturile de maximă generalitate și esențialitate ale idealurilor și valorilor nu sînt supuse oscilațiilor timpului decît în limite reduse, dar stabilitatea mare ce le caracterizează este rezultatul unui proces îndelungat de cristalizare și decantare istorică. Totuși, chiar în sînul acestei stabilități, se petrec deplasări de accent și pondere, datorate faptului că general-umanul este vehiculat de valori concret istorice, că epoca solicită și prețuiește în mod diferit chiar și aceleași trăsături umane. Am putea spune nu numai că general-umanul, universalul, se clădește istoricește, dar că el se recreiază de fiecare dată în sînul unor opere individuale inimitabile. Din acest punct de vedere credem că are dreptate R. Francès afirmînd că judecata de gust poate să se stabilească într-un contrasens : „Pentru operele vechi este aproape inevitabil să fie astfel : sub forma și sensul imaginate de autor se grefează o valoare de adaus care nu depinde de el". Desigur că prin funcționarea istorică se realizează o selecție și în cadrul acestor valori de adaus, dar suprapunerea lor lărgește evident aria general-umanului.

Aspirația către universalitate este proprie valorii artistice în fiece moment, dar ea nu se poate atinge decît într-un șir infinit de valori individuale. După cum remarca esteticianul idealist italian Benedetto Croce, „nici artistul care produce artă, nici spectatorul care o contemplă nu au nevoie de altceva decît de universal și de individual sau mai bine-zis de universal individualizat: de universala activitate artistică care s-a contractat sau concentrat întreagă în reprezentarea unei singure stări sufletești" [16]). Realizarea integrală a generalului uman este imposibilă nu numai într-o singură operă, ci chiar într-o întreagă epocă istorică, dar în măsura în care valorile artistice individuale vor exprima momente ale procesului luptei pentru descătușarea esenței umane, aceasta va face ca semnificațiile lor să poată „depăși" cadrul determinării lor de clasă sau chiar naționale, dobîndind trăsături general-valabile. Este vorba aici de faptul că are loc un proces istoricește determinat în care se clădește treptat general-umanul.

Intervin însă și elemente general-umane datorate unor asemenea instrumente comune cum este de pildă limba și al căror rol, deși nu trebuie supraestimat, nici nu poate fi neglijat. În

[14]) Dimitrie Cuclin, **Tratat de estetică muzicală**, Tiparul Oltenia, 1933, p. 425.

[15]) Louis Lavelle, **Traité des valeurs**, PUF, I 1951, p. 406.

[16]) Benedetto Croce, **Elemente de estetică**, Cultura Națională 1922, p. 56.

acest sens este judicioasă aprecierea lui Tudor Vianu care arată că „există o artă literară pentru că există un element artistic în vorbirea tuturor oamenilor şi există artişti literari pentru că, în anumite condiţii şi pînă la un anumit punct toţi oamenii pot fi artişti cînd vorbesc... Toate marile genuri ale literaturii corespund deci cîte uneia din unităţile de comunicare ale limbajului, pe care le dezvoltă şi le conduc la perfecţiunea exprimării artistice“ [17]). Desigur, dacă se poate vorbi de ramuri şi genuri artistice grefate pe existenţa unei limbi şi a unei arte literare comune tuturor oamenilor, conţinutul ideologico-estetic al operelor nu încetează să rămînă determinat istoriceşte şi nu este influenţat decît în foarte mică măsură sau chiar deloc de acestea. Aceeaşi remarcă trebuie făcută şi pentru muzică deoarece în unele cazuri, pornind de la caracterul ei de limbaj general-uman ca şi de la relativa nedeterminare a sensurilor pe care le transmite, se face abstracţie de conţinuturile ideologico-emoţionale, pe care le conţine, accentul căzînd exclusiv pe caracterul ei „permanent“. Arătînd în mod justificat că muzica este un însoţitor al numeroaselor activităţi umane şi nu un divertisment de lux, J. Combarieu o identifică cu limba pledînd parcă pentru o totală „neutralitate axiologică“: „Ea este un fapt natural şi universal la fel ca limba, caracterizat mai întîi, ca şi ea, prin incoerenţe, dar apărînd peste tot unde sînt oameni şi putînd fi ataşată — dacă se iau în considerare formele în care ea se realizează, legilor profunde şi permanente ale vieţii sociale“ [18]). Nu negăm posibilitatea unei asemenea comparaţii dar trebuie să precizăm că legile dezvoltării sociale nu sînt deloc imuabile şi „permanente“ iar comunicarea pe care o realizează muzica, deşi adesea la un nivel de extremă generalizare, nu este lipsită total de sensuri şi absolut neutră în raport cu practica social-istorică.

Simţitoarea creştere a ponderii generalului uman în substanţa valorilor în genere, este determinată de însăşi nivelul atins în dezvoltarea societăţii omeneşti pe întregul glob, de dispariţia în mare măsură a închistărilor şi izolării, de dezvoltarea nemaiîntîlnită a mijloacelor de comunicare între oameni, de creşterea caracterului social al forţelor de producţie. Noile condiţii create stimulează extrem de mult circulaţia universală a valorilor, duc la o interinfluenţă selectivă al cărei rezultat îl reprezintă generalizarea, acceptarea acelor bunuri şi sensuri axiologice ce răspund necesităţilor unui grup mai mare de oameni, înscriindu-se în perspectiva ascendentă a evoluţiei istorice. Procesul a fost observat mai de mult şi el reprezintă explicaţia principală a apariţiei şi dezvoltării studiilor de istorie comparată a valorilor. Uneori similitudinile întîlnite în diverse puncte ale globului erau atît de izbitoare încît au dus la explicaţii idealiste de genul teoriei „sincronismului“ susţinută de Eugen Lovinescu după care o valoare culturală odată apărută îşi exercită influenţa concentric şi simultan asupra celor mai diverse sisteme de valori, universalizîndu-se prin forţa ei de pătrundere spirituală. După cum arăta el „de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea evoluţia literaturii europene este sincronică ; orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa ; în timpurile noastre impresionismul şi cubismul francez, expresionismul german, dadaismul, constructivismul s-au răspîndit concentric în toate ţările“ [19]). Fără îndoială o asemenea forţă de răspîndire există, dar pentru a explica bogăţia fenomenului concret, specificitatea unei valori estetice anumite, factorii spirituali şi influenţele externe nu sînt suficiente, punctul de pornire trebuind să-l reprezinte modul concret în care opera a luat naştere.

O asemenea înţelegere a rolului circulaţiei internaţionale a valorilor artistice va contribui la afirmarea mai pregnantă a ceea ce este original şi nu pastişă, la promovarea artei autentice.

Creşterea ponderii general-umanului se mai explică după părerea noastră şi printr-un proces intern de sedimentare şi decantare a lumii valorilor, rezultat al unui îndelungat proces de evoluţie intelectuală. „Muzeul imaginar“ despre care vorbea André Malraux este produsul milenar al omenirii şi accesul la el, ca şi durabilitatea în timp a valorilor ce le cuprinde, este garantată de cîtimea de omenesc făcut artisticeşte sensibil. Constituirea acestui muzeu a devenit posibilă însă numai pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale, atunci cînd oamenii, devenind conştienţi de semnificaţiile mai largi ale produselor activităţii lor intelectuale (care pentru ei nu aveau la început decît o finalitate imediată), au simţit nevoia să le păstreze. Concentrarea aceasta a experienţei umane de mai largă şi îndelungată durabilitate reprezintă un element socialmente util şi alături de însemnătatea lui în contextul practicii sociale marchează un moment calitativ nou în evoluţia spirituală a umanităţii. Referitor la aceasta Giovani Urbani arată că „muzeul apare de fapt atunci cînd oamenii îşi dau seama că operele de artă ale trecutului îşi păstrează valoarea lor ideală şi dincolo de epoca care le-a văzut născîndu-se. Această valoare este într-o asemenea măsură legată de semnificaţia lor veritabilă încît ea face neglijabile şi accesorii ansamblul explicaţiilor date de autori operei lor“ [20]). Într-adevăr, semnificaţiile operei nu pot fi confundate întotdeauna cu intenţiile autorilor şi de altfel ele nici nu rămîn aceleaşi şi suferă numeroase modificări în cursul funcţionării lor sociale. Problema supravieţuirii operei este deci în mod greşit definită dacă se postulează o înţelegere uniformă de-a lungul secolelor, făcîndu-se abstracţie de evoluţia sensibilităţii, a gusturilor şi necesităţilor

17) Tudor Vianu, **Estetica**, Ed. III., 1945, p. 9.
18) Jules Combarieu, **La Musique. Ses lois Son evolution** : Flammarion Editeur, Paris, 1907, p.13.
19) E. Lovinescu, **Istoria civilizaţiei române moderne**, vol. III, Ed. Aurora, 1925, p. 43.
20) G. Urbani, **Le role du hasard dans l'art d'aujourd'hui.** Diogene, 1962, nr. 38, p. 120.

spirituale concrete. Desigur acest proces marcînd momente de radicală discontinuitate nu este lipsit de o anumită continuitate, cu toate modificările ce survin. După cum arată R. Francès, „în muzică vechimea nu este mare comparată cu cea a operelor plastice care ne-au fost conservate. Dar schimbarea de limbaj şi de forme a fost considerabilă. Sensibilitatea actuală este produsul acestei evoluţii. Aprecierea reţine întotdeauna ceva din etapele succesive ale acestei mişcări" [21]). Tocmai din aceste reţineri selective în decursul istoriei se constituie fondul valorilor care intră în marele muzeu spiritual al umanităţii.

Faptul însă că unele dintre operele de artă se includ în „muzeu" este tocmai o dovadă a multiplelor lor disponibilităţi, a bogatelor lor valenţe general-umane care pot fi receptate şi se pot adecva la necesităţi diverse. O asemenea înţelegere dovedeşte şi C.E. Rosen atunci cînd evidenţiază modul în care perenitatea în timp se conjugă cu cerinţele fiecărei etape : „clasicii arăta el, îşi schimbă aspectul lor la fiecare generaţie ; fiecare epocă le descoperă noi calităţi şi pune în lumină semnificaţia care le corespunde cel mai bine. Imortalitatea nu exclude o acomodare cu timpul" [22]). Desigur, variabilitatea şi valorificarea diferită a aceloraşi potenţe axiologice nu trebuie să ducă la un relativism total întrucît sensurile diverse se constituie pe unul şi acelaşi fundal, ceea ce nu permite depăşirea subiectivistă a „măsurii".

Dacă trebuie să ne ridicăm împotriva absolutizării laturii concret-istorice a valorii artistice, nu mai puţin dăunătoare este absolutizarea general-umanului, ruperea lui de orice determinări concret-spaţiale sau temporale. Tendinţa de a postula caracterul veşnic şi invariabil temporal al valorilor este extrem de răspîndită în rîndul acelor filozofi idealişti care susţin că lumea în ansamblul ei se va afla întotdeauna sub tirania *aceleiaşi* apăsătoare suferinţe generate de *aceleaşi* cauze general-umane.

Teoria „condiţiei umane" invariabile este susţinută uneori chiar în cazuri cînd variabilitatea istorică este evidentă, cum este cazul vieţii social-politice. Aşa, de pildă, H. Müller arăta că „problema principală pe care o ridică tragedia contemporană este nedreptatea socială şi politică. Dar într-o operă de artă autentică trebuie să se dezvăluie semnificaţia ei atemporală, care va fi tocmai semnificaţia tragică a vieţii. Nedreptatea nu reprezintă vina unei anumite societăţi, ci tragedia dintotdeauna a atitudinii inumane faţă de om, racilă împotriva căreia nu putem face nimic, oricît de mult am dori... Suferinţa va fi mereu insuportabilă amintindu-ne de misterul chinuitor al existenţei omeneşti într-o lume misterioasă" [23]). În realitate un asemenea mister nu există, iar credinţa într-o „inumanitate veşnică" este generată de sentimentul subiectiv al unei conştiinţe care nu reuşeşte să vadă dincolo de efectele negative ale înstrăinării. Nu există o semnificaţie atemporală reală a tragicului ci numai unele aspecte ale acestuia de o mai largă generalitate, dar fiecare dintre manifestările sale poartă după cum s-a arătat tenta momentului concret-istoric al apariţiei sale.

SINTEZA DIALECTICĂ

Înţelegînd concret-istoricul şi general-umanul în relaţie dialectică şi avînd în vedere faptul că criteriul fundamental al valorii estetice este expresivitatea umană (care se vrea cît mai generală), se pune problema dacă aspiraţia către universalitate nu este limitată istoriceşte. Fără îndoială o asemenea limitare există întrucît însuşi expresivitatea estetică, forţa de sugestie nu pot fi considerate abstract, atemporal, ci depind de o serie de factori sociali printre care se numără experienţa estetică, idealurile şi gusturile istoriceşte formate, talentul personalităţii creatoare şi altele. Totuşi în măsura în care aceşti factori sociali sînt consecvenţi cu sensul ascendent al dezvoltării, expresivitatea estetică va reliefa mai ales aspectele general-valabile ale luptei pentru descătuşarea esenţei umane ducînd la cristalizarea unor valori perene. Acestui fapt se datoreşte fenomenul sesizat încă de Tudor Vianu atunci cînd încearcă să explice perenitatea unor valori ale trecutului : „mută nu rămîne niciodată arta trecutului pentru că spiritul trecutului conţine destule elemente de universalitate pentru a poseda şi coardele consonante feluritelor momente ale istoriei" [24]).

Încercînd să evidenţiem elementele specifice aduse de socialism în înţelegerea acestui raport ni se pare — desigur fără a absolutiza lucrurile — că se poate vorbi nu numai de o creştere a ponderii elementului general-uman în substanţa valorilor în genere, ci chiar de modificarea naturii acestuia, întrucît eliberarea de exploatare şi pro-

21) R. Francès, **La perception de la musique**, Paris, Libr. philosophique J. Vrin. 1958, p. 390.
22) C. E. Rosen, **Eclairage et realisme**, „Revue d'esthétique", fasc. I. 1960, p. 120.
23) H. Müller **The Spirit of Tragedy**, New York, 1956, cap. I
24) Tudor Vianu, **Arta şi frumosul**, Bucureşti, 1931, p. 15.

cesul dispariției înstrăinării permit manifestarea liberă a forțelor esențiale umane, a omului ca om. Atrăgînd atenția asupra modificărilor ce se petrec în natura umană încă Marx arăta: „am văzut ce semnificație dobîndește în socialism *bogăția* nevoilor umane și, drept consecință, ce semnificație capătă *un nou mod de producție* și un nou *obiect* al producției: aceasta este o manifestare nouă a forței esențiale a *omului* și o îmbogățire nouă a esenței *umane*" [25]). Desigur această îmbogățire se petrece paralel cu o diversificare excepțională și a individualităților umane, iar acest proces în ansamblul lui se exprimă pregnant în decursul obiectivării esenței umane sub formă de valori. Ceea ce este însă esențial este că diversificarea se produce într-un cadru unitar, că oamenii au aceeași poziție socială și națională și aceleași interese fundamentale, ceea ce duce la reliefarea cu pregnanță a trăsăturilor proprii tuturor oamenilor. Creșterea ponderei generalului uman către universal-uman este desigur un proces îndelungat ale cărui premise hotărîtoare le reprezintă dispariția claselor antagoniste, procesul de sudare al societății socialiste. În condițiile actuale, după cum se subliniază în documentele Congresului al IX-lea al P.C.R., statul și națiunea socialistă cunosc o înflorire deosebită și ele vor reprezenta încă vreme îndelungată baza dezvoltării societății socialiste. Ca rezultat al transformărilor petrecute în structura socială națiunea s-a întărit, unitatea națională s-a consolidat considerabil. „Numai în socialism se pot manifesta în toată plinătatea lor comunitatea reală de interese economice, cultura socialistă comună a tuturor cetățenilor ce locuiesc pe același teritoriu, se poate asigura unirea întregului popor în lupta și munca pentru înfăptuirea aspirațiilor sale de bunăstare și fericire" [26]). O asemenea situație obiectivă se resfrînge direct și asupra raportului dintre concret-istoric și general-uman în cuprinsul valorilor făcînd să crească simțitor ponderea celui de al doilea, fără ca asta să însemne o diminuare a determinării concret-istorice a valorilor. Dezvoltarea artei și literaturii noastre contemporane dovedește cît de necesară este înțelegerea complexă a raportului intern-extern, atît împotriva izolaționalismului axiologic cît și împotriva absolutizării importanței universale a unor valori concret-istorice apărute în anumite condiții precis determinate. Din acest unghi de vedere trebuie analizate credem problemele care apar în dezvoltarea artei noastre, în contact cu orientările și tendințele diverse existente în arta universală. După părerea noastră, o serie de manifestări artistice ca acelea ale literaturii și teatrului absurdului, ale abstractismului în pictură sau aleatorismului în muzică sînt în unele cazuri prețuite în mod exagerat, iar cîștigurile de tehnică artistică pe care le-au adus sînt transformate în mod neîntemeiat în norme de valoare. Desigur, o analiză științifică obligă la discutarea diferitelor situații în mod concret, fără prejudecăți, dar totodată fără a părăsi poziția concepției noastre despre rolul social și funcția estetică a artei. Cunoașterea lor este necesară pentru a putea combate atît respingerea lor în bloc, cît și transformarea lor în „modă artistică" și diluarea criteriilor de valorificare estetică.

Progresul artei socialiste se bazează pe cunoașterea și preluarea a tot ce are mai înaintat arta mondială, ceea ce necesită un contact permanent cu viața culturală contemporană. După cum se sublinia la Congresul al IX-lea al partidului, „aceasta nu presupune însă atitudine necritică față de tot ce vine din străinătate, ci, dimpotrivă, impune spirit de discernămînt, o judecată proprie în aprecierea creației artistice și a operelor de artă" [27]).

Această apreciere este de cea mai mare însemnătate pentru înțelegerea problemelor actuale ale dezvoltării culturii socialiste și previne împotriva părerilor după care creșterea ponderii elementului general-uman în cuprinsul valorilor sociale ar duce la ștergerea trăsăturilor lor specifice.

Reprezentînd o coordonată definitorie a artei noastre, umanismul socialist este expresia superioară a dezvoltării umanismului în decursul întregii sale istorii, ceea ce permite ca el să înglobeze trăsăturile lui progresiste apărute în diferite etape. Idealul estetic socialist, care exprimă lupta pentru realizarea individului în ceea ce are mai profund omenesc, stabilește o nouă relație între concret-istoric și general-uman în structura valorilor artei. În cadrul operelor artistice născute în condiții istorice determinate, capătă astfel o pondere din ce în ce mai mare trăsăturile general-umane ce caracterizează membrii societății socialiste, ceea ce, fără îndoială, nu înseamnă că ele pot fi înțelese atemporal, în afara contextului și determinării lor sociale. Legătura indisolubilă cu viața este de

25) K. Marx, **Manuscrita 1844 (Economie politique et Philosophie)** Editions Sociales, Paris, 1962, p. 100.

26) Nicolae Ceaușescu, **Raport la cel de al IX-lea Congres al P.C.R.**, Editura Politică 1965, p. 60.

27) **Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român**, Editura Politică, 1965, p. 96.

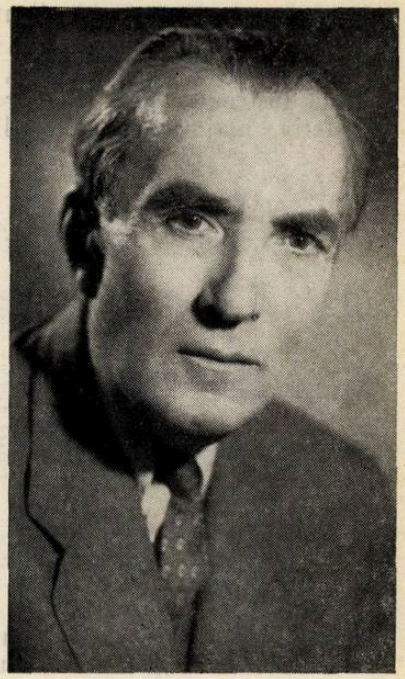
fapt aceea care asigură transfigurarea complexă și multilaterală în artă a idealurilor și aspirațiilor maselor. Acesta este sensul indicației cuprinse în documentele Congresului al IX-lea al P.C.R. în care se recomandă ca, militînd în spiritul umanismului socialist, creația literară și artistică să oglindească „politica și activitatea partidului închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului" [28]) Problemele general-umane nu sînt cercetate exclusiv de pe poziția umanismului socialist, bazat pe o interpretare științifică a vieții, ci ele sînt ridicate cu multă ascuțime în perioada actuală de anumite orientări contradictorii ale artei și literaturii occidentale. Criticînd poziția filozofică eronată care stă la baza unor asemenea creații, nu trebuie ocolite problemele umane reale pe care acestea le ridică, dar ele trebuie înțelese în cadrul social-istoric concret în care apar. În găsirea unui răspuns corespunzător la acestea de pe pozițiile concepției noastre despre lume, diferitele personalități creatoare se vor deosebi, desigur, prin numeroase nuanțe pentru că viața este mult prea complexă pentru a putea fi redusă la „soluții unice", dar în esență ele se vor referi nu la un om abstract trăind în afara istoriei, cum pretind unii creatori, ci la oameni vii, care acționează în condiții sociale determinate.

Se mai petrece încă un fapt demn de semnalat. Dezvoltarea culturii în condițiile socialismului, răspîndirea largă în rîndurile maselor a valorilor autentice determină apariția și generalizarea atitudinii estetice la imensa majoritate a membrilor societății ca o facultate general-umană. În condițiile în care preocupările estetice se generalizează, cînd, după expresia metaforică a lui Marx, „nu vor mai exista pictori ci numai oameni care se ocupă de pictură", este evident că dispariția barierelor rigide ale diviziunii muncii (ceea ce nu înseamnă dispariția diviziunii muncii în general) va contribui de asemenea la creșterea ponderii elementelor general-umane în substanța valorilor ce se realizează în societate. Procesul este desigur complex și îndelungat și se petrece în mod diferit în diverse domenii iar rezultatele sale nu trebuie absolutizate ci integrate în ansamblul formării culturii socialiste.

---

28) Nicolae Ceaușescu, **Raport la cel de al IX-lea Congres al P.C.R.**, Editura politică, 1965, p. 91.

Concertul pentru vioară și orchestră de Mihail Andricu



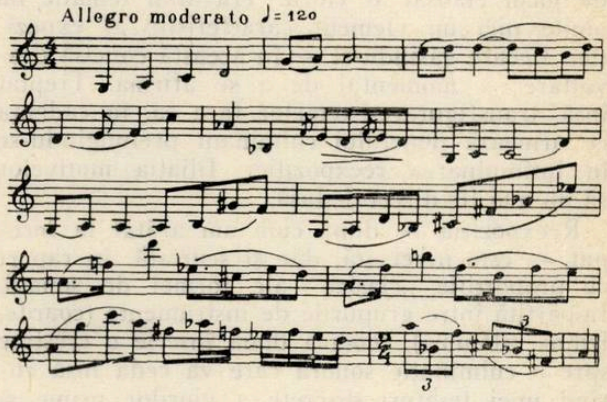
de Felicia Donceanu

Personalitatea artistică a lui Mihail Andricu marchează, prin creația sa, una dintre cele mai originale contribuții în peisajul școlii muzicale românești. Impresionantul număr de lucrări, de diferite genuri, create aproape fără întrerupere, probează un sentiment de devoțiune față de arta căreia i s-a dedicat.

Predominată de un suflu stenic, robust și de o poetică luminoasă, opera compozitorului are o fizionomie foarte personală, care se conturează cu fiecare lucrare, căpătînd trăsături tot mai precise în sfera lor de expresie.

În ansamblul creației lui Mihail Andricu, genul concertant este reprezentat chiar de la primul opus prin *Poema pentru pian și orchestră* (1922), urmînd — în 1940 — *Fantezia pentru pian și orchestră* (op. 29), în 1944 — *Poemul pentru violoncel și orchestră* (op. 33), în 1947 — *Capriccio pentru pian și orchestră* (op. 74) și, în sfîrșit, *Concertul pentru vioară și orchestră*, op. 93, compus în anul 1960, după care, în anul următor, se înscrie *Concertul pentru violoncel și orchestră* (op. 94). Raportate însă la impunătorul număr de simfonii sau creații dedicate ansamblurilor de cameră, precum și la consecvența lor cronologică, lucrările pentru instrument solo și orchestră au însemnat o preocupare oarecum sporadică, ceea ce nu a afectat totuși valoarea lor artistică ci, dimpotrivă, — referindu-ne mai cu seamă la *Concertul pentru vioară și orchestră*. Acesta dovedește o structură mai apropiată genului, iar din punct de vedere emoțional are concentrația unei substanțe ce și-a acumulat tăria în timp. S-ar părea că în procesul de elaborare al lucrării s-au sintetizat — în chipul cel mai personal — toate caracteristicile creației compozitorului : sinceritatea în exprimare, lirismul de o factură sobră, echilibrul sonor și claritatea construcției.

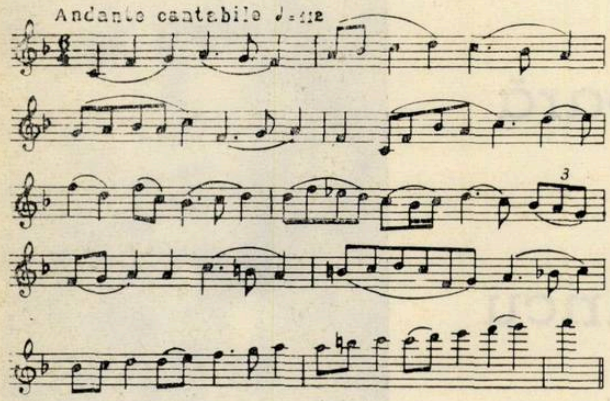
Partea întîi, *Allegro moderato*, are formă de sonată cu reexpoziția inversată. Prima temă



apare expusă de vioară solo și este susținută — pe tot parcursul — de tremolo-ul timpanelor, ceea ce — potrivit caracterului sinuos și modulator al liniei melodice — imprimă dintru început o atmosferă de lăuntrică frămîntare. Orchestra se afirmă abia în punte, preluînd unele motive ale viorii solo ; este un epizod de o

factură muzicală individualizată, al cărui material va fi mereu prezent în dezvoltare.

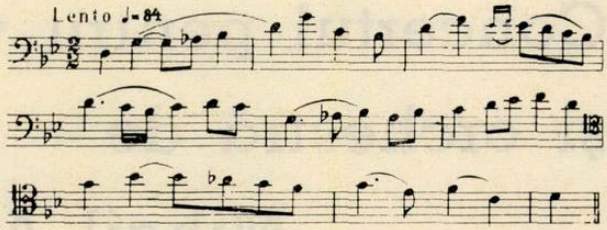
Expusă tot de violina solo, acompaniată de partida instrumentelor cu coarde, tema a doua, în relativa majoră *(Fa)* a tonalității inițiale.



este o cantilenă de un cald lirism, amintind — mai cu seamă în primele măsuri — de intonația unor vechi colinde ; și nu numai prin rezonanța ei, dar prin neta împărțire binară a măsurii de $\frac{6}{4}$, marcată și de acompaniamentul coardelor, se conferă un anume caracter simetric atît respirației temei — în mare — cît și motivelor componente. Clarineții și fagoții preiau tema rînd pe rînd, apoi în chip de coral, căruia violina solo îi suprapune o linie melodică ce deschide tot mai amplu unghiul expresiv ; efectul sinuozităților descrise de vioară în continuare este subliniat de sincopele coardelor. Reluarea primelor măsuri ale temei de către corni, împreună cu o linie cromatic ascendentă a viorii premerg dezvoltarea care începe într-un tempo vioi *(Allegro giocoso)*. Apare motivul inițial al primei teme, diminuat, cu un caracter mai energic. Fagoții, violele, cellii, restul coardelor și apoi, întreaga orchestră vor colabora la desfășurarea muzicală alertă, permanent stimulată de jocul elansat al viorii. Travaliul tematic nu omite nici un element caracteristic al expoziției, fiecare găsindu-și — în această concisă dezvoltare — momentul de a se afirma. Treptat însă, transfigurarea temelor face ca, în cadența ce urmează punctului culminant prelungindu-se în întîmpinarea reexpoziției, filiația motivelor să nu mai fie direct dedusă.

Reexpoziția — după cum am arătat la început — este inversată, dar și scurtată, în raport cu proporțiile „clasice" ale formei de sonată. Împărțită între grupurile de instrumente (coarde, lemne, alămuri), tema a doua înscrie o creștere spre o culminație sonoră care va ceda însă curînd unei țesături discrete a viorilor prime și violelor, în timp ce contrabașii și celli vor dubla mersul apăsat al fagoților. Ei se stabilesc, în ostinato, pe *re*, iar violinele secunde intonează cvinta. Pe acest „ison", de un colorit tern, contrastant cu momentele anterioare (evocînd mai mult freamătul începutului lucrării), apare tema întîi, expusă de vioara solo. Tema nu se desfășoară aidoma, nu-și acumulează elanuri ci, treptat, în motive cadențiale cărora le răspunde, ca un ecou, fagotul I — încheie prima parte, într-o atmosferă transparentă, cu o ușoară tentă nostalgică.

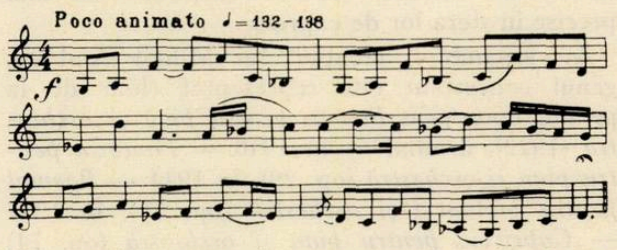
Acest final se leagă strîns de partea a doua a Concertului *(Lento);* solo-ul de fagot, care expune tema,



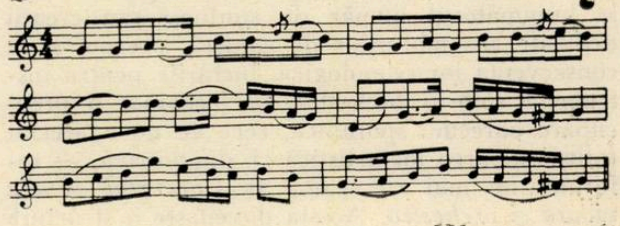
dă naștere prin rezonanța sa stranie unei stări de tristețe, de melancolie. Doar răspunsul viorii solo, contrapunctat de fagot și apoi de clarinet, atenuează oarecum efectul creat.

Extrem de concentrată, în formă de lied monopartit, desfășurarea părții a doua sugerează ridicarea unui val care ajuns la punctul de culme se sparge și-și frămîntă pînă departe undele. Momentul de tensiune a fost pregătit de obstinația unui motiv din temă, amplificat mereu de intrarea succesivă a grupurilor de instrumente pînă la prezența întregii orchestre. Urmează dezlegarea încordării : suprapusă bătăii timpanilor, violina solo expune tema, în valori augmentate, în canon cu fagotul și violele (în valorile inițiale), contrapunctate de clarinetul 1 și de delicate pizzicate de coarde. Spre ultimele măsuri totul se diluează: violina ține prelung, în pianissimo, cvinta pe *sol* (tonalitatea acestei părți), iar ultimul accent este marcat de flaut, oboi și fagot.

Asemenea primei părți, avînd forma de sonată cu reexpoziția inversată, ultima parte a Concertului, *Poco animato,* începe cu o pedală la contrabași. După primele două măsuri, vioara solo expune tema întîi :



Viguroasă, aceasta risipește atmosfera din *Lento.* Un continuu joc vioi de imitații și intervențiile fugare ale instrumentelor pregătesc intrarea temei a doua, enunțată de grupul coardelor.



Este momentul cel mai deschis şi optimist. Comparativ cu celelalte teme ale Concertului, are o structură simplă, limitată ca proporţie, în acelaşi timp însă — cu aptitudinea unui variat travaliu. Dezvoltarea este alertă, trepidantă aproape, cu o gradaţie susţinută, bazată pe dialogul temelor. Dar polul expresiv către care tinde nu este cel prevăzut : reexpoziţia (cu tema a doua) — precedată de o cadenţă ce-şi diminuează conturul — nu are aceeaşi exuberanţă şi vioiciune prezente în expoziţie. Tema, adusă în ritm ternar, dobîndeşte o personalitate nouă, o alură sobră. Reexpoziţia aparţine orchestrei care, prin imitaţii şi alternări de timbruri, converge către un punct culminant ; foarte curînd şi ecourile amplei sonorităţi se risipesc într-un pasaj ţesut de partida coardelor. Autorul nu foloseşte reexpunerea primei teme într-un context similar, ci creează un alt climat muzical : evocă atmosfera de început a Concertului şi readuce tema iniţială (puţin modificată) din prima parte, în care se topesc rezonanţele temei I din final. Acest moment, lapidar ca exprimare, este şi epilogul lucrării. Totul în nuanţă de *piano :* bătaia timpanului, scurtele intervenţii ale lemnelor, „suspinele" reţinute ale cornului alcătuiesc fundalul pe care îşi încheie concertul vioara.

Concepţia finalului trădează nu numai „gestul" deliberat al autorului pentru o concluzie sobră, pentru o încheiere — oricum, puţin obişnuită concertelor cu instrument solist, ci reflectă şi necesitatea psihologică de a reduce la maximum de discreţie efuziunea lirică sau fiorul dramatic.

În general, întreaga lucrare, deşi cu un conţinut liric vădit, nu consumă pînă la epuizare sentimentul creat. Cu luciditate şi — am putea spune — severitate, melancolia sau nostalgia sînt oprite de a atinge limitele deprimării, după cum nici voioşia nu devine exaltată. Lirica autorului cîştigă în profunzime ; poezia se desprinde din cercul imaginilor comune, pătrunzînd în sfera meditaţiei. Atmosfera pastorală ce se degajă nu mimează formule cu „iz" folcloric ; intonaţia — deseori modală —, ritmul sugestiv popular, chiar frazarea cantilenelor dezvăluie o muzică structural concepută de un creator care nu a încetat să se alimenteze din frumuseţea şi originalitatea melosului popular românesc.

Claritatea şi echilibrul construcţiei — atît de riguros urmărite de compozitor în toate lucrările sale — sînt de subliniat şi aici. În această ordine de idei, nu este lipsit de interes faptul că fără intenţia unei reveniri ciclice a temelor acestea sînt în fond înrudite între ele, derivînd parcă una din alta. Analiza scoate în evidenţă intenţia autorului de a crea contraste nu prin materialul tematic brut ci prin metamorfoza substanţei muzicale în contexte variate. Contrastele se creează implicit şi scot în relief dinamica interioară şi suflul simfonic al Concertului.

O altă caracteristică a lucrării rezultă atît din modalitatea prin care se prezintă temele iniţiale (solo, sau cel mult susţinute de un bas ostinat), cît şi din concepţia asupra construirii finalurilor. Aşa cum am arătat referindu-ne la ultima parte, şi prima şi a doua mişcare a Concertului se încheie concentrîndu-şi, sublimîndu-şi expresia prin eliminarea oricărui artificiu, prin refuzul oricărei spectaculozităţi sonore.

Partitura viorii soliste permite executantului numeroase posibilităţi de afirmare a muzicalităţii, de interpretare şi redare artistică. Stimulat de valorile partiturii, violonistul Virgil Pop a fost preocupat — la prima audiţie — să releve conţinutul emoţional şi unitatea stilistică a Concertului.

NOTE

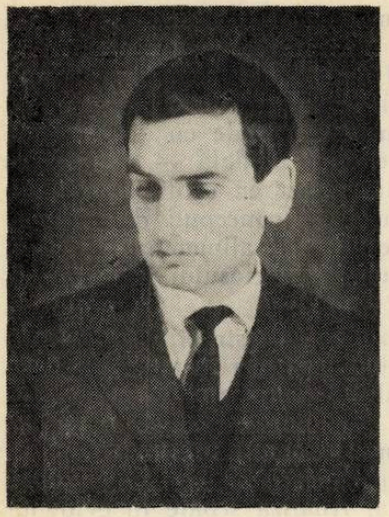
• WILHELM KEMPF şi-a serbat la Chicago, în noiembrie 1965, cea de a 70-a aniversare de la naştere şi 40 de ani de activitate de turneu. (Amintirile sale „Sub steaua clavecinului" marchează o atitudine umanistică vrednică de relevat) (Ö.M.Z. dec. 1965).

• CARL NIELSEN. În „Centenarul lui Cr. N." Pierre Vidal (Musica-Disques, nov. 1965), subliniază stilul dinamic şi umanismul compozitorului danez în special în cele 6 simfonii ale acestuia, relevînd aspectele tehnicii sale muzicale. De notat citatul pe care autorul articolului îl dă din biografia scrisă de Robert Simpson: „Nielsen se va depărta de orice formă stereotipă, cea mai mare reuşită a sa rămînînd lărgirea principiului tonal, la o epoca în care mulţi compozitori pierdeau noţiunea acestuia. Desintegrarea tonalităţii în primii douăzeci de ani ai secolului nu este în realitate decît o desintegrare a facultăţii muzicienilor de a o explora într-un chip nou".

• EGON WELLESZ a fost sărbătorit în Anglia, în octombrie 1965, la împlinirea a 80 de ani de la naştere, organizîndu-se prima audiţie profesională a simfoniei sale Nr. 5 (Music and Musicians, decembrie 1965).

• EDGARD VARÈSE : cînd lumea muzicală se pregătea să-i sărbătorească cei 80 de ani, decedează la 7 noiembrie 1965. Din articolul ocazional scris de Peter Dickinson („Varèse, pioner al sunetului" în Music and Musicians, dec. 1965) notăm : „În „Poème Electronique" creat pe bandă pentru Festivalul de la Bruxelles, unde a fost executat într-un pavilion construit după planurile lui Le Coerbusier, Varèse intră pe calea mijlocie pe care o anticipase atîţia ani. Ca şi dezvoltarea sa anterioară, acest pas a apărut inevitabil şi a fost împlinit cu măiestrie şi autoritate".

• PAUL HINDEMITH. Cu prilejul împlinirii a 70 de ani de la naşterea sa s-au executat la Berlin în primă audiţie „Şase lieduri după poeme de F. Hölderlin", compuse în 1933—1935, „pline de expresie melodică". (Musik u.G. dec. 1965).



Nocturnă pentru orchestră simfonică de Ștefan Zorzor

de Irina Odăgescu

Ca mulți dintre tinerii compozitori, Ștefan Zorzor este preocupat de găsirea unor mijloace expresive care să se structureze într-o formă originală în care intervenția calculului rațional în imaginea artistică să capete o pondere substanțială dar nu determinantă. În acest sens el pornește de la un „corp sonor" prestabilit care evoluează pe baza unor coordonate melodice și ritmice pe care însuși acest „corp sonor" le cuprinde. Pornind pe o asemenea cale, compozitorul trebuie să evite primejdia ca sistemul pe care și-l propune să nu devină factor determinant și să nu înăbușe emoția artistică.

În Nocturna pentru orchestră simfonică, Ștefan Zorzor „calculînd" ingenios și original un sistem, reușește să-l depășească prin elementul emoțional pe care îl comunică lucrarea. Izvorîtă din simpla contemplare a unui peisaj de noapte, Nocturna desvăluie o variată gamă de sentimente, unele dintre ele nefiind direct legate de peisajul amintit ci izvorînd din contemplare. Din punct de vedere al formei, lucrarea ar putea fi încadrată în genul variațiunilor (într-un sens foarte larg).

Nocturna desvăluie însă și o suită de stări sufletești care se suprapun liber față de structura variațiunilor. Nici numărul și nici limitele variațiunilor nu corespund întotdeauna cu desfășurarea emoțională a lucrării. În această suită de stări emoționale alternează sentimente lăuntrice, sentimente legate de panorama înconjurătoare a naturii, sentimente care se „obiectivează" în sens muzical propriu-zis. Aparent putem spune că autorul transmite la diferite grade de intensitate o înlănțuire de sentimente și idei pe care le-a generat priveliștea luminilor schelei Boldești, de la mare depărtare, care în negura și liniștea nopții au căpătat un contur oarecum fantastic. Autorul le vede cînd apropiindu-se, cînd îndepărtîndu-se, scăzînd și crescînd în intensitate într-un ritm a cărei neregularitate capătă o „armonie ritmică" în simțirea compozitorului. El nu rămîne la o simplă contemplare a naturii ci vede și semnificația acestor lumini: sonde — aurul negru, munca celor care se străduie să-l obțină din adîncul pămîntului. Peisajul din natură se transformă, se amplifică la dimensiunea unui clocotitor peisaj industrial făurit de om.

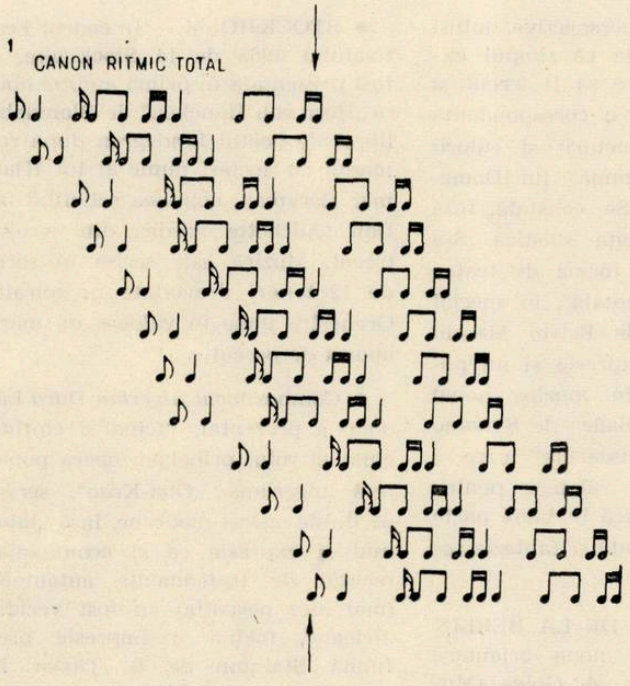
Putem încadra Nocturna în genul programatic într-un sens foarte larg însă, deoarece nu urmărește să îmbrățișeze numai în mod direct aceste priveliști ci acestea intersectează venind din exterior desfășurarea muzicală care urmează un curs aparent independent.

Nocturna începe într-o atmosferă nostalgică cu o melodie expusă de violă care este imitată liber de alte instrumente de coarde și de suflat. Pe măsură ce se grupează tot mai multe instrumente, factura muzicală devine mai stufoasă dar totodată se schimbă și cadrul psihic inițial. O învolburare cuprinde orchestra, această învolburare pregătește o nouă imagine diferită care se înscrie într-o altă gamă de simțire — sentimentul contemplării. Acest moment constituie unul dintre pilonii de sens a lucrării — peisajul luminilor de la Boldești. Printr-un conglomerat de sunete autorul realizează iluzia optică a unor puncte luminoase care se apropie și se depărtează în spațiu. Întreaga orchestră printr-o variată îmbinare de timbruri contribuie la realizarea acestei imagini. Priveliștea generează un

sentiment de încîntare care își găsește expresia într-o imagine plastică-melodică peste care se suprapun mici strălucîri percutante sub formă de acorduri, frînturi din conglomeratele ce cuprind de fapt melodia inițială. O altă imagine-peisaj intersectează discursul muzical — imaginea sondelor, filtrelor, a muncii. Liniile simetrice ale unei astfel de imagini sînt desenate printr-un canon ritmic care cuprinde progresiv întreaga orchestră. Treptat complexul sonor rezultat din acest canon se „filtrează" ajungînd la o „esență" melodică — ideea inițială. Ea închide astfel întreaga desfășurare căpătînd semnificații noi în încheierea propriu-zisă pe care le potențează în forma unui coral de suflători de alamă. Este o distanțare de peisaj care se apropie însă de esența fenomenelor pe care omul le va încălzi întotdeauna prin suflul său artistic.

La începutul acestui articol am arătat în treacăt structura variațională a desfășurării muzicale. Termenul de variație depășește sensul clasic al varierii stricte sau libere a unei teme și capătă o interpretare „liberă" în sensul variațiilor pe un „corp sonor". De exemplu, acest corp sonor capătă la început un aspect de variație melodică-analitică, apoi acordică-globală (acordurile apar pe rînd însumînd toate elementele corpului sonor), apoi o variație prin excelență melodică, o variație bazată pe un canon ritmic (cu ritmul — subiect).

1 CANON RITMIC TOTAL

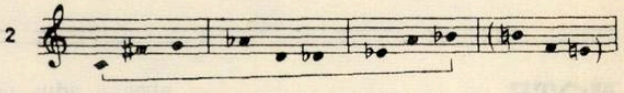


Ca un moment de culme apare o variație-conglomerat — care cuprinde întregul corp sonor. Ultima variație este o combinație între variația ritmică și cea melodic analitică.

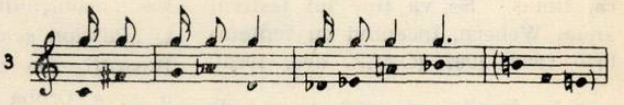
Orchestrația joacă un rol deosebit în desfășurarea lucrării. Autorul înțelege prin jocul timbrurilor apariția și dispariția unui timbru, a unui grup de timbruri mergînd pînă la juxtapunerea grupurilor orchestrale cu grupuri de cameră sau chiar cu soliști. În aceste juxtapuneri sînt ingenios îmbinate timbruri ale orchestrei moderne cu cele ale orchestrei clasice. Toate aceste combinații sînt subordonate conținutului emoțional al lucrării. Remarcabil în acest sens este aportul grupurilor de percuție cărora compozitorul le încredințează după natura instrumentelor crearea unor anumite atmosfere. De exemplu, gongul realizează senzația de spațialitate a începutului lucrării peste care alte instrumente ca triunghiul și piatti dau impresia vizuală a luminilor care se apropie și se depărtează. Tobele mici susțin îndeosebi elementul dinamic al lucrării. Atmosfera de luminozitate pe care se sprijină Nocturna este obținută prin alt grup de instrumente: celesta, harpa, pian, Glockenspiel și ondes martenot.

Orchestrația este foarte colorată nu numai prin varietatea instrumentelor sau a cuplajelor de timbruri cît și prin diferite efecte obținute prin modalități specifice de atac ca de exemplu — tremoloeolian la harpă, flageolete, legno, ponticelli etc.

Principiul după care Ștefan Zorzor își construiește „corpul sonor" este cel al acumulării atît melodice cît și ritmice. Corpul sonor cuprinde în forma de bază nouă sunete grupate în ordinea importanței după principiul acumulării, astfel (construite convențional pornind de la sunetul Do),

2 

celelalte trei sunete care întregesc totalul cromatic apar în modulații atunci cînd corpul sonor se transpune pe alte trepte. Deci putem spune că modulația se realizează printr-o transpoziție începînd cu cele trei sunete complimentare, astfel ajungîndu-se la 12 transpoziții după care corpul sonor revine la poziția inițială. Deși simetric construit în celule de cîte trei sunete și anume cvinta perfectă înlăuntrul căreia se cuprinde secunda mică față de ultima notă a intervalului, sunetele componente ale corpului sonor se grupează asimetric după ponderea pe care o capătă chiar în cadrul complexului respectiv.

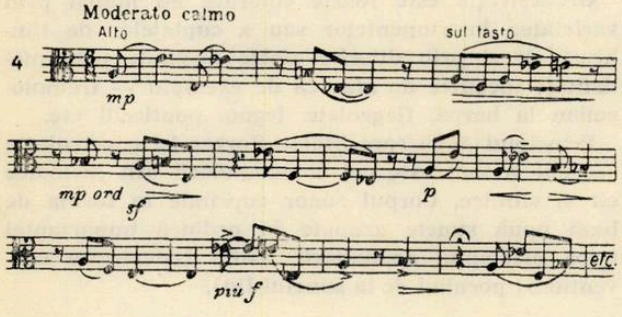
3 

Fiecărui sunet îi corespunde o durată care la rîndul ei se acumulează pornind de la valoarea cea mai mică în cadrul fiecărui grup. În acest corp sonor fiecare element melodic se asociază unui element de valoare după poziția pe care o ocupă în ansamblu. Primul grup de două sunete — valori (A B) reprezintă elementul principal al corpului sonor. Am notat în mod convențional sunetele corpului sonor cu litere pentru a putea arăta combinațiile care pot lua naștere din alăturarea într-o altă ordine a elementelor excluzînd combinarea sunetelor din cadrul aceleiași grupe. De exemplu **A B C D E F G H I**

ACF	BDG	AEI	BCI	ADF	BEG
ACH	BDI	AEF	BCG	ADH	BEI

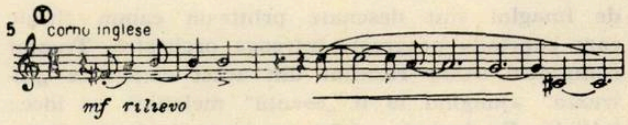
Sistemul corpului sonor A B C D E F G H I constituie o combinație de nouă sunete dispuse linear sau acordic, de nouă valori ritmice și prin extensie de nouă combinații de timbruri sau grupe de timbruri.

Sistemul nu reprezintă un dat rigid de care compozitorul trebuie neapărat să uzeze conform unor reguli absolute (în genul seriei dodecafonice) ci chiar din primul moment de la expunerea melodiei autorul își tratează liber tema după sistemul combinației sunetelor din diferite grupuri, grupul sonor neapărînd niciodată ca atare în decursul Nocturnei. Iată melodia de început.



Ca factură, melodia se apropie de semnalele de tulnic.

Un alt exemplu care denotă o apropiere a materialului tematic de melodica populară este cantilena cornului englez, apropiată ca atmosferă de melodiile din Bihor



Însăși existența cvartei mărite în corpul sonor își are rădăcina într-o esență folclorică prezentă în multe din melodiile ardelenești.

Am dat aceste două exemple pentru a demonstra că sistemul „corpului sonor" imaginat de compozitor, deși realizat printr-o contribuție cerebrală, capătă valori emoționale semnificative atunci cînd este „aplicat" în muzică. Nocturna pentru orchestră simfonică trezește ascultătorului asociații de idei și imagini care îi sînt apropiate deoarece compozitorul îi transmite în ultimă instanță nu combinațiile unui sistem sonor ci emoții și sentimente pe care el însuși le-a trăit contemplînd frumusețea industrială a peisajului — factor modern făurit de om.

NOTE

● La douăzeci de ani de la moartea lui ANTON VON WEBERN, după cele trei concerte festive ce i s-au consacrat la Festivalul de la Salzburg, a fost desvelită o placă memorială așezată pe casa din Mittersill în fața căreia fusese ucis la 15 sept. 1945. Pe placă a fost înscrisă străvechea formulă enigmatică latină la care Webern ținea foarte mult : „Sator, Arepo, Tenet, Opera, Rotas.". Se va ține un festival anual Webern, începînd cu septembrie 1966—1967 (Ö.M.Z. dec. 1965).

● La împlinirea a 60 de ani de viață de către ERNEST HERMANN MEYER, președintele Consiliului Muzical al R.D.G., revista Musik und Gesellschaft îi consacră în bună parte numărul său din decembrie 1965; trecînd în revistă întreaga sa activitate de compozitor, muzicolog, îndrumător al vieții muzicale din R.D.G. etc.

● PALERMO — Festivalul anual de la Palermo (Gruppo Universitario Nuova Musica) a dat, în 1965, în principiu numai prime audiții sau prime audiții în Italia, de muzică nouă. Helga Böhmer (Melos noiembrie 1965) remarcă: „deși numărul impozant de prime audiții abea a adus noi perspective, totuși a lăsat să se vadă că timpul exceselor sonore pare să fi trecut și că se merge spre o corespondență mai intimă a structurii și culorii (Exemplu „Diagramma" lui Domenico Guacceros). Se constată, însă la mulți nesiguranța silistică. S-a remarcat, o nouă formă de teatru muzical de „artă totală", în special „Anno Domini" de Egisto Macchi (mare putere și expresie și un patos „neobișnuit" în muzica nouă) și „Passion selon Sade" de Sylvano Bussotti, (pe o înscenare" care e o grea probă de răbdare pentru spectator", o „muzică în bună parte cu frumusețe rafinată și fantezie sonoră nesecată").

● FESTIVALUL DE LA BERLIN aduce în discuție noua orientare *a muzicii japoneze*, A. Goléa (Musica Disques, dec. 65) constată caracterul internațional și intercontinental al muzicii actuale, în special al celei seriale, „la care sînt atașați compozitorii japonezi de azi ca Michio Manuya, Maki Ishi, Kazno Fukushima și în special, ca proeminenți, *Shin-Ichi Matsuhita, Minao Shibata*, stăpîni pe limbajul muzical al lui Webern, al lui Stockhausen, al lui Boulez.

● STOCKHOLM — În cadrul Festivalului 1965 de la Stockholm, a fost prezentată în primă audiție opera „Herr von Hancken" de Blomdahl, libret de poetul Lindegren după romanul cu același nume al lui Hjalmar Bergman, acțiunea reliefînd un Don Quichotte nordic, din secolul trecut. Muzica este scrisă în serie de 12 tonuri dezvoltate în spirală. Orchestra pune în valoare un mare aparat de percuție.

● Compozitorul *nigerian* Duro Ladopo a prezentat, jucînd și cîntînd chiar el rolul principal, opera populară nigeriană „Oba-Koso", scrisă pe liniile operei moderne, însă „idiomul și expresia ca și acompaniamentul de instrumente autohtone (mai ales percuția) au fost veridic africane, făcînd o impresie profundă. Stainton de B. Taylor în Mus. T. decembrie 1965.

● FESTIVALUL 1965 DIN OLANDA — „Visul" de Ton de Leeuv în premieră mondială vădește un „limbaj muzical modern, cu referințe clare la „pointillismul" postweberian, evitînd, totuși, excesele estetice și stilistice în orice formă". (Libretul este extras din povestea chinezească Perna Magică) — (Sonorum Speculum, toamna 1965).

Prokofiev astăzi

de Sergiu Sarchizov

A încerca să situezi în istorie locul unui compozitor, de la a cărui moarte nu au trecut decît 12 ani, poate părea un lucru nu tocmai serios. Totuși, în cazul lui Prokofiev riscul pare să fie mai redus. Într-adevăr, muzica sa a cunoscut o largă răspîndire încă din timpul vieții, iar după moarte prezența lui Prokofiev în viața de concert de pretutindeni n-a diminuat, ci dimpotrivă a crescut și mai mult. Astăzi, muzica lui Prokofiev este cîntată și apreciată deopotrivă pe toate meridianele lumii. O recentă statistică americană, privind frecvența unor nume în programele simfonice din occident, îl situează pe Prokofiev net în fruntea compozitorilor contemporani, cu un avans sensibil chiar și față de un autor atît de cîntat cum e Stravinsky.

Și nu e vorba numai de opusuri de solidă reputație. An de an se reiau partituri pe nedrept uitate, se fac chiar prime audiții, dezvăluind — uneori — cîte un aspect surprinzător al unui Prokofiev mai puțin știut.

Toate acestea arată că, în ciuda vremii, muzica lui Prokofiev cîștigă teren, dovedind o vitalitate neobișnuită într-un secol, a cărui principală caracteristică pare a fi tocmai rapida succesiune a modelor. De altfel, o „modă Prokofiev" occidentul a cunoscut-o cîndva, încă din anii de după primul război mondial, dar ea a trecut ca toate modele. Ceea ce se petrece însă acum, sub ochii noștri, nu mai poate fi asemuit unei mode. Se pare că, în ciuda derutantei fluctuații a valorilor, sita istoriei — poate un pic mai deasă astăzi — continuă să cearnă, lent, dar tot atît de sigur ca în secolele trecute.

Față de o asemenea situație, e firesc să ne întrebăm care anume trăsături ale creației sale i-au putut asigura lui Prokofiev această stabilitate, ce anume calități — individuale și, desigur, neimitabile — au permis un unison atît de durabil între artist și epoca sa.

Iată întrebări la care ne vom strădui să sugerăm un răspuns în cele ce urmează.

Rod al unei vieți închinate în întregime muzicii, cele 131 de opusuri (finite !) ale lui Prokofiev au prilejuit criticilor, de-a lungul anilor, speculațiile cele mai diferite, de la afirmații și invective ce ne par paradoxale astăzi și pînă la axiome unanim recunoscute. În total sau în parte, muzica sa a fost decretată — pe rînd — muzică „cubistă", „patrată", „abstractă", „mașinistă", „futuristă", ba chiar „fotbalistă", o muzică „inumană" și „antiumană" „grosolană", „barbară", „păgînă"... Astăzi, miopia unor atari aprecieri ne poate face cel mult să zîmbim, deoarece între timp, din dezvoltarea ulterioară a artei muzicale, a reieșit că numele lui Prokofiev nu poate fi citat decît în contextul unei arte profund umaniste, diametral opusă oricărei dezumanizări. E un adevăr elementar, pe care nu-l mai confundă nimeni. Nimeni, desigur, n-ar mai fi înclinat astăzi să-l bănuiască pe Prokofiev, bunăoară, că ar avea „...tărîțe în loc de suflet", cum încerca să-și asigure cititorii un critic al vremii.

Nu, muzica lui Prokofiev a crescut repede din haina, rămasă strînsă, a concepțiilor vremii, iar rățoiul cel urît din povestea lui Andersen (admirabil tradusă în muzică tot de Prokofiev) a devenit o frumoasă și albă lebădă, recunoscută de mult ca atare.

Această unanimitate de apreciere *în mare* a operei sale nu exclude persistența unor prejudecăți privind lucrări izolate, sau perioade de creație. Muzicologii disting la Prokofiev trei asemenea perioade: cea *rusă* (1907—1918), cea *occidentală* (1918—1933), în fine — perioada *sovietică* (1933—1953). Din punct de vedere strict biografic, aceste trei perioade *există*, într-adevăr, iar gruparea lucrărilor conform unei asemenea diviziuni prezintă anumite comodități de studiu. Dar acest lucru nu se mai justifică — credem noi — atunci cînd e vorba de aprecierea *în bloc* a unei întregi perioade. Explicarea personalității lui Prokofiev de preferință prin prisma unor anume lucrări (sau a unei singure „perioade de creație") — deci prin neglijarea altora — poate fi generatoare de confuzii, evitabile doar prin cunoașterea în profunzime a *întregii* sale opere, prin analiza atentă a opus-urilor mai puțin cîntate.

În ceea ce ne privește, vom încerca să demonstrăm tocmai marea, surprinzătoarea unitate stilistică pe care o prezintă „cazul Prokofiev", o unitate ce pare să desfidă orice clasare pripită în „perioade", cu inevitabile implicații valorice.

★

Așadar, după o copilărie cu precoce preocupări componistice și după studii în care un temperament profund neconformist vădise anumite dificultăți de pliere la rigorile armoniei și contrapunctului scolastic, Serghei Prokofiev absolvă în 1909, la 18 ani, Conservatorul din Petersburg, avînd, după propria sa mărturisire „prea multe idei și prea puțină măiestrie pentru realizarea lor. Dar — o spune tot el — mi-am zis că e mai bine așa decît vice-versa".

Scrie deci lucrare după lucrare, căutînd și căutîndu-se, devenind „elev al propriilor sale idei". Dacă prima sonată pentru pian op. 1, scrisă în 1907, nu se deosebea prea mult de ceea ce scrisese Scriabin la aceeași vîrstă, începînd cu Concertul 1 pentru pian și orchestră și mai ales cu Sonata a doua, reiese din ce în ce mai clar că drumurile sale nu puteau fi nici acelea ale foștilor săi profesori (Rimski-Korsakov, Liadov, Glazunov), nici acelea ale tinerimii artistice din Petersburgul vremii, tinerime predispusă la lîncede visări și vagi nostalgii și găsindu-și idolul fie în Scriabin, fie în Rahmaninov. Nu-i spun mare lucru nici „serile de muzică contemporană", la care participă ca pianist de mare clasă și unde are prilejul să cunoască de aproape lucrări de Debussy, Stravinsky, Schönberg și alții.

Se simte atras de o muzică virilă, energică, o muzică a „senzațiilor tari", radical opusă efeminării.

Piesele sale pentru pian nu mai poartă titlul de „preludii" sau „nocturne", ci cu totul altele: „Glumă", „Marș", „Fantomă", „Elan" „Disperare", „Sarcasme", „Sugestie diabolică"... Celebra Toccată pentru pian op. 11, scrisă în 1912, a apărut contemporanilor „drăcească" nu numai prin redutabilele dificultăți pianistice ale ei, dar și prin impetuozitatea ritmică neobișnuită a acestui torent scrîșnind și hohotind în mersul său implacabil spre acordul final.

Contactul cu Diaghilev, cunoscutul animator al „Baletelor ruse" de la Paris, îi deschide lui Prokofiev un orizont nou: baletul modern, gen în care un Stravinsky și un Ravel tocmai își primiseră consacrarea mondială. Cu intuiția sa fină, Diaghilev mizează pe latura „barbară" a lui Prokofiev și îi sugerează căutarea unui subiect „păgîn". Astfel se născu, în 1914, baletul „Alla și Lolly", pe un subiect pseudo-mitologic, după vagi relatări din Herodot. Baletul displăcînd lui Diaghilev, Prokofiev îl transformă într-o suită de orchestră, cunoscută sub numele de „Suita scită". Prima audiție, la Petersburg, a acestei suite, ca și a celui de al doilea Concert pentru pian cu cîțiva ani mai înainte, dezlănțui o confruntare de opinii de mare răsunet, care asigură acestor lucrări — cum se întîmplă adeseori — o carieră strălucită.

Astăzi ne e greu să înțelegem indignarea contemporanilor față de o muzică atît de „cuminte" pentru urechile noastre. Prima parte, „Invocație către Veles și Alla", și mai ales melopeea flautului, nu e fără anumite analogii de atmosferă cu „Daphnis și Chloe", terminat cu cîțiva ani mai înainte.

Un al doilea balet, inspirat de astă dată din basmele populare ruse și intitulat „Chout" sau „Bufonul care a păcălit alți șapte bufoni", va avea un enorm succes cu trupa lui Diaghilev (abia în 1921), ca și suita de orchestră extrasă din muzica baletului. Aci, Prokofiev ni se arată sub un alt aspect, pe care unele piese de pian îl putuseră doar sugera: cronicarii subliniază *ironia*, și *grotescul*, caracterizarea lapidară și plastică a personajelor și situațiilor, un intens simț al timpului scenic. În plus, este prima lucrare mare cu explicite filiații folclorice.

S-ar părea că drumul lui Prokofiev este definitiv trasat: el e „pianistul cu degete și mușchi de oțel", compozitorul prin excelență dinamic, ritmic, motoric, anti-romantic și anti-impresionist. Dar iată, provenind din aceiași ani 1915—1916, o pagină de o duioșie cu totul surprinzătoare: primul Concert pentru vioară și orchestră. Prokofiev — liric? O noțiune curentă pentru noi *astăzi*, dar nu și în acea vreme.

Două direcții noi vin să se adauge întru completarea imaginii noastre.

În 1915, Prokofiev lucrează la opera în 4 acte „Jucătorul", după Dostoievski. Aci, Prokofiev nu mai urmărește grotescul, ci adîncirea *psihologică* a personajelor, veridicitatea *psihologică* a acțiunii. Eroii săi evoluează pe linia unei declamații de tip musorgskian, fără nici o concesie șabloanelor de operă obișnuite. Este, totodată, o reacție conștientă împotriva spectacolelor vremii, în care interesul strict muzical era urmărit adesea în detrimentul celui scenic. „Un spectacol elastic, cu o declamație expresivă, nestînjenită de nimic convențional" — iată *noul ideal al compozitorului*.

Cealaltă tendință, nouă pentru Prokofiev, este ilustrată de Simfonia I-a, cunoscută sub numele de *Simfonia clasică*. Și astăzi ne mai uimește îndemîna-

rea și naturaleţea cu care a ştiut compozitorul să-şi plieze limbajul melodic şi armonic, deja apreciabil constituit la acea epocă, cerinţelor unui stil cu totul diferit. Scriind „o simfonie cum ar fi scris-o Haydn dacă ar fi trăit acum", Prokofiev rămîne Prokofiev, în tematică şi în armonie deopotrivă.

În creaţia sa, această experienţă neo-clasică, hotărît genială, avea să rămînă unică, urmată de abia peste cîţiva ani de primele opusuri neoclasice ale lui Stravinsky.

În 1918, Prokofiev pleacă într-un lung turneu de concerte în Statele Unite, ducînd cu sine schiţele celui de al treilea Concert pentru pian şi ale operei „Dragostea celor trei portocale".

Călătorind prin occident în lungi şi obositoare turnee, Prokofiev continuă să scrie partitură după partitură.

Opera „Cele trei portocale", montată pentru prima oară la Chicago în 1921, marchează un nou punct luminos în creaţia sa. Libretul, conceput după piesa cu acelaşi nume a veneţianului Carlo Gozzi (secolul al XVIII-lea), păstrează autentic parfumul „commediei dell'arte". Subiectul e un basm, care nu pretinde prea mult să fie luat în serios. Iar muzica lui Prokofiev sugerează pe deplin această ambiguitate: acţiunea, condusă într-un ritm alert, este însoţită de un subtext permanent, un comentar propriu, de o bonomă ironie, invitînd spectatorul să nu ia drept bune chiar toate trucurile butaforice (deghizări, transformări, vrăji) ce au loc pe scenă. Cu atmosfera ei de basm vesel, opera „Cele trei portocale" ne arată un Prokofiev mînuind cu virtuozitate armele atît de dificile ale comediei.

Cu totul alta e atitudinea autorului în opera următoare, „Îngerul de foc", după o nuvelă de Briusov. Subiectul se desfăşoară în plin secol al XVI-lea, în Renania, şi este dominat de figura Renatei, o tînără fată obsedată de viziuni supranaturale, şi pe care cavalerul Ruprecht va încerca zadarnic să o salveze. Deşi acţiunea abundă în artificii tipice arsenalului teatrului „de groază şi mister": demoni, schelete mişcătoare, magie şi cabalistică medievală, etc., Prokofiev reuşeşte să menţină în centrul operei drama profund umană a celor doi protagonişti, acordînd efectelor spectaculoase un rol secundar. Ba mai mult: la un moment dat, ca pentru a-şi preciza *propria* poziţie faţă de păienjenişul de superstiţii în care se zbat eroii, Prokofiev strecoară o uşoară notă burlescă. Introducînd pentru scurt timp în acţiune pe Faust şi Mefisto — desigur nelipsiţi oriunde miroase a pucioasă şi Ev mediu — el inversează grotesc ponderea sonoră a acestor două personaje, făcîndu-l pe Mefisto tenor, iar pe Faust bas !...

În zugrăvirea Renatei şi a lui Ruprecht, Prokofiev dezvăluie o generozitate melodică neobişnuită. Spre deosebire de „Jucătorul" şi chiar de „Cele trei portocale", opera „Îngerul de foc" utilizează din plin forme melodice de mare întindere: arii, duete, ansambluri.

Această extrem de interesantă operă, căreia Prokofiev i-a închinat un timp neobişnuit de lung pentru el — 8 ani — a cunoscut un destin scenic integrat: cu excepţia a două tablouri executate într-un concert, el nu şi-a auzit lucrarea în timpul vieţii.

Alte cîteva lucrări se desprind vizibil din seria celor create de Prokofiev în cursul anilor săi de pelerinaj. Este vorba în primul rînd de Simfonia a II-a în două părţi. Partea I-a a acestei simfonii — Allegro ben articolato — este străbătută de o irezistibilă pulsaţie ritmică. Suprapunerea permanentă a unui număr mai mare de linii melodice, conglomerate armonice stufoase, mergînd pînă la marşuri paralele de acorduri de cîte 12 sunete, o factură orchestrală extrem de densă, fac din acest Allegro, fără îndoială, una din partiturile cele mai complicate pe care le-a scris Prokofiev vreodată. Deşi criticii vremii erau înclinaţi să nu vadă în ea decît „une sauvagerie bien organisée" şi deşi Prokofiev însuşi se pare că nu a fost pe deplin satisfăcut de această simfonie şi intenţiona chiar să o supună unei noi redactări, ea produce astăzi o impresie mult mai puţin haotică. Un Prokofiev deosebit de viguros respiră în aceste pagini, din care nu lipsesc (în special în partea a II-a) influenţe franceze de netăgăduit. (Simfonia a fost scrisă la Paris, în 1924).

Două din baletele scrise în aceşti ani, „Saltul de oţel" (sau „Pas d'acier") şi „Fiul risipitor" au fost întîmpinate cu imens interes de către publicul parizian. De remarcat că „Pas d'acier", scris în 1925, reprezintă prima lucrare scenică a lui Prokofiev pe un subiect inspirat de viaţa nouă a tînărului stat sovietic. Baletul a pus lui Prokofiev probleme noi în căutarea unui limbaj care să situeze acţiunea nu într-o Rusie legendară, ci în noile realităţi ale ei. Practic, acest *pas* s-a tradus în prevalarea decisivă a *diatonicului* asupra elementelor *cromatice*. În însemnările sale, Prokofiev vorbeşte chiar de intenţia de a scrie „o muzică a clapelor albe".

Baletul următor, „Fiul risipitor", se remarcă prin adîncirea tendinţei, vizibilă deja în „Îngerul de foc" de a trece „de la efectele exterioare la un lirism interior". Într-adevăr, în ciuda violenţei cîtorva scene izolate, tonul predominant este intens liric, făcîndu-ne să presimţim paginile de mai tîrziu ale lui „Romeo şi Julieta".

Revenind în patrie, Prokofiev se pune total în slujba idealurilor pentru care lupta întreaga intelectualitate sovietică: promovarea unei societăţi noi. E emoţionant, dar şi instructiv totodată, ceea ce scrie el în 1934:

„În primul rînd, trebuie ca ceea ce compunem noi să fie o muzică *mare*, care atît prin intenţii, cît şi prin realizarea tehnică să corespundă dimensiunilor morale ale epocii... Nu e tocmai uşor să găseşti limbajul necesar unei asemenea muzici". Şi mai departe: „Simplitatea nu trebuie să fie o simplitate învechită, ci una nouă. Compozitorul o va putea atinge numai dacă în prealabil va şti să rezolve problema muzicii mari şi prin aceasta să capete o tehnică suficientă pentru ca, exprimîndu-se în chip nou, să se exprime simplu".

Iată dar acea „simplitate prin complexitate" spre care a năzuit Prokofiev în tot cursul vieţii sale.

Practic, după revenirea în patrie, Prokofiev nu se distanţează cîtuşi de puţin de stilul perioadei aşazis „occidentale". Poate doar în sfera tematică a lu-

crărilor sale, realitatea sovietică să revină mai des. Stilistic, el continuă o linie începută cu mult în urmă, o linie care îl va conduce spre idealul enunțat mai sus.

Muzică de film și teatru, lieduri, cîntece de mase și lucrări pentru copii, alături de „Romeo și Julieta", al doilea Concert pentru vioară și cele două sonate pentru vioară și pian : o activitate febrilă, generoasă, îl acaparează. În ciuda triumfurilor sale pianistice, Prokofiev este — în sfîrșit — în situația de a putea renunța la activitatea concertistică, pentru a se consacra în întregime creației.

Colaborarea cu Eisenstein nu e numai începutul uneia din cele mai fructuoase prietenii artistice, dar și punctul de plecare pentru viitoarele mari pînze epice : „Alexandru Nevski" (filmul și cantata cu același nume), „Ivan cel Groaznic" (filmul și suita de orchestră), în fine, e de presupus că multe pagini din „Război și pace", ca și din oratoriul „De strajă păcii" n-ar fi fost scrise, sau n-ar fi sunat așa, dacă Prokofiev nu și-ar fi descoperit vocația epică în studiourile lui Eisenstein.

Tema patriotic-eroică își găsește o expresie din ce în ce mai puternică în scrisul lui Prokofiev, care realizează în felul acesta veriga de legătură cu tradiția muzicală rusă (Borodin, Musorgski). Operele „Simeon Kotko" și mai ales „Război și pace", ca și Simfonia a V-a poartă în mod distinctiv această amprentă.

Două opere („Logodna la mînăstire" și „Povestea unui om adevărat") precum și două balete („Cenușăreasa" și „Floarea de piatră") provin din acești ani. Ele sînt în general bine cunoscute la noi.

Dintre lucrările pentru pian, trei sonate (începute cam în același timp) stau în centrul atenției : a șasea, a șaptea și a opta. Toate trei dovedesc o inepuizabilă inventivitate melodică și armonică, o strălucită vervă ritmică.

Necunoscută la noi, Simfonia a VI-a a fost scrisă în 1945—47 și poartă distinct amprenta aspră a anilor de război. Prin dramatismul ei, prin tensiunea reținută și doar rareori dezlănțuită, prin paginile de discret lirism, în fine prin coloratura net rusă a temei principale, partea I-a a acestei simfonii ne pune în fața unui Prokofiev grav, meditînd cu inima strînsă, îndurerat de rănile încă nevindecate, — într-un cuvînt, un Prokofiev — martor al timpului său.

Cea de-a noua Sonată, compusă în 1947, este pentru sonatele de pian ceea ce Simfonia a VII-a e pentru simfoniile lui Prokofiev : cel mai înalt grad de simplitate atins de compozitor în genul respectiv, expresia sinceră („nudă" aproape) a unui conținut predominant liric, într-o ușoară lumină de amurg... Amurgul unei vieți extrem de pline, fără îndoială ! Acest grad de simplitate, „pe muche de cuțit", ar putea fi — desigur — tentant, dacă nu ne-am aminti că e un lux pe care doar un suflet foarte bogat și-l poate permite.

★

Ajunși în acest punct al expunerii noastre, este momentul unei încercări de sinteză a datelor stilistice ce rezultă din lucrările scrise în diferite perioade. Prima concluzie care se impune dintr-un asemenea examen e mărea varietate de genuri cărora li s-a adresat Prokofiev în decursul vieții sale. De la opere și balete, simfonii și concerte instrumentale, trecînd prin muzica de cameră și vocal-simfonică, și pînă la prelucrări de cîntece populare și marșuri pentru fanfară — Prokofiev s-a manifestat cu strălucire, dînd întreaga măsură a dăruirii sale, insuflînd acestor genuri o fărîmă de viață nouă, într-o perioadă de intensă criză a expresiei muzicale.

Este, fără îndoială, unul din meritele sale cele mai mari, faptul de a fi demonstrat că un gen „degenerescent", cum era socotită opera pe timpul său, *poate* supraviețui, cu condiția abordării inovatoare a legilor sale. Șapte opere, (socotind numai pe cele terminate) vădind șapte modalități de expresie total diferite demonstrează nu numai uriașa forță creatoare a lui Prokofiev, ci sugerează din plin perenitatea însăși a genului. Poate că nu toate se vor dovedi egal de durabile în timp. Ele au menținut însă viu interesul pentru acest gen, într-un timp cînd — poate cu excepția lui Richard Strauss — mai că nimeni nu mai credea serios în el.

Operele lui Prokofiev sînt caracterizate printr-o mare concentrare a expresiei. Instinctul său scenic l-a condus spre un stil concis, lipsit de „inevitabilele" efuziuni lirice. Caracterizarea personajelor și a situațiilor este adeseori redusă la cîteva trăsături numai, dar imaginea e cu atît mai plastică. Tratarea vocală diferă de la operă la operă, după cum e vorba de un subiect cu adînci implicații psihologice, („Jucătorul"), dramă („Îngerul de foc"), comedie („Cele trei portocale" și „Logodnă la mînăstire"), frescă istorică („Război și pace") sau scene din contemporaneitatea imediată („Simeon Kotko" și „Povestea unui om adevărat"). Dar și pe parcursul fiecărei partituri, atitudinea lui Prokofiev variază, potrivit cu necesitățile momentului scenic : personajele se exprimă în arii lirice, într-un recitativ cantabil sau unul declamatoriu, în fine, uneori chiar în simplu grai.

În orice caz, credința că abia în ultimele sale opere Prokofiev ar face uz de o cantabilitate de largă respirație este contrazisă de Concertul I pentru vioară și orchestră, de „Îngerul de foc". Și nici nu putea fi altfel, pentru că impulsul liric la Prokofiev este una din coordonatele sale cele mai constante.

În operele lui Prokofiev un mare rol revine orchestrei. Este însă de notat că, cu toată funcțiunea ei primordială, orchestra e tratată așa fel încît niciodată să nu umbrească sau să împiedice vocea în evoluția ei. Din acest punct de vedere, orchestra de operă a lui Prokofiev se opune atît hipertrofiei wagneriene și straussiene, cît și exceselor dramei expresioniste.

O bună parte din reputația sa mondială Prokofiev o datorează baletelor sale. Într-adevăr stilul său, de o pregnanță ritmică deosebită, de o mare concizione și plasticitate a imaginii, în fine, permanenta vervă orchestrală se preta cum nu se poate mai bine acestui gen. Dintre toate, „Romeo și Julieta" s-a impus cu precădere, prin limpezimea clasică a muzicii sale, care a știut să repovestească contemporanilor

această eternă istorie de dragoste într-un grai nou, simplu și emoționant.

Se știe că din toate baletele sale au fost extrase suite de orchestră, iar muzica „Fiului risipitor" a intrat aproape în întregime în Simfonia a IV-a. Curios e însă că nu numai acest balet, ci și o operă, anume „Îngerul de foc", își are *„simfonia sa"*, a treia. Faptul că porțiuni întregi din muzica sa de operă și balet au putut intra tale quale (doar supuse unei infime redactări) într-o simfonie, constituind un ciclu simfonic convingător, independent de orice suport programatic, are — după părerea noastră — o dublă explicație. Pe de o parte e consistența deosebită, aproape „simfonică", a țesăturii sale orchestrale în opere și balete. Pe de altă parte simfonismul lui Prokofiev este *teatral* în foarte mare măsură : acțiunea simfonică este concepută asemenea unei acțiuni scenice. Temele sale, puternic contrastante (nu numai tonal și melodic, dar adeseori și ca tempo chiar) se mișcă de-a lungul ciclului, asemenea unor *personaje* pe o scenă imaginară, intrînd în interacțiune, creînd tensiuni și participînd la deznodămînt, cu o plasicitate aproape vizuală.

Același lucru este valabil și în cazul sonatelor sale pentru pian. Prokofiev a îmbogățit considerabil literatura pianistică a secolului nostru prin cele 5 concerte, 9 sonate și cele peste 100 de piese mărunte pentru pian. Scrisul său voluntar și incisiv, dublat de mari capacități lirice, a dat naștere unui stil pianistic de multă prospețime și strălucire. Deși inegale, cele 9 sonate marchează o evoluție netă în sensul plasticității mereu crescînde a imaginilor, chiar cu prețul renunțării la cîte unele din duritățile și excesele „barbare", cu care își delectase publicul la debuturile sale.

Adîncind treptat problemele stilistice specifice lui Prokofiev, să examinăm acum mai de aproape elementele componente ale limbajului său.

Foarte devreme se conturează la Prokofiev o logică proprie a trăirii armonice. Deosebit de sensibil la fenomenul armonic în genere, conceput însă larg — ca organizare a simultaneității — și puternic ancorat în tonalitate, el era conștient că lumea imaginilor sale, adeseori brutale sau grotești, de o vehemență sfidătoare uneori, nu putea fi exprimată cu resursele oferite de armonia romantică sau postromantică. Fuga continuă de procedee uzate, de locuri comune, manifestată încă în cea mai crudă tinerețe, îl duce treptat la făurirea unui limbaj armonic propriu.

Este destul de acreditată ideea că Prokofiev n-ar fi un inovator în armonie. Pînă la un punct, acest lucru e adevărat : Prokofiev n-a „inventat" complexe acordice noi, nici sisteme armonice asemenea lui Schönberg sau Hindemith. Armoniile sale converg tot spre acorduri de terțe suprapuse și cu funcțiuni tonale precise. Acordurile de cvarte și cvinte din cel de al doilea Cvartet (pe teme kabardine), constituie o excepție, motivată probabil de dorința de a sugera sonoritatea instrumentelor populare kabardine și — în orice caz — nu e tipică pentru Prokofiev.

Dar tot atît de neîndoielnic este că muzica lui Prokofiev surprinde — poate chiar în primul rînd — prin *armonia* sa originală, prin tehnologia cu totul aparte a acestor resurse, în fond, tradiționale. Aceasta se realizează pe mai multe căi : *pedalele* (simple și multiple), *ostinato-uri* (de fapt tot pedale, însă mobile), maxima *melodizare* a vocilor interne, mergînd pînă la tratarea pur *liniară* a acestora pe anumite porțiuni, *paralelisme* melodice și acordice, în fine, *evitarea* formulelor cadențiale tradiționale și înlocuirea lor prin alte succesiuni. În acest din urmă caz, *funcțiunea rămîne*, chiar dacă e reprezentată printr-un alt complex armonic. *Alterarea* acordurilor de bază are loc, însă mult mai rar decît în muzica romantică și — în general constă fie în dubla alterare simultană a acelorași trepte, fie în ciocnirea în același acord a treptei naturale cu cea alterată.

Pînă la un punct se poate vorbi de *suprapuneri politonale* în muzica lui Prokofiev. La o analiză mai atentă rezultă însă în majoritatea cazurilor un *politonalism* aparent, momentele respective putîndu-se încadra foarte bine într-unul din cazurile de mai sus. Nici chiar atunci cînd Prokofiev pare să sublinieze intenția sa politonală, ca în numărul 3 din „Sarcasmele" sale, nu e vorba de un politonalism real. În exemplul citat, mîna dreaptă este notată în *fa diez minor*, pe cînd cea stîngă în *si bemol minor*. Mîna dreaptă însă se menține pe porțiuni mari într-o pedală ritmică: *fa diez* și *la*. Aceste două sunete (*fa diez* fiind citit enarmonic) reprezintă însă două trepte esențiale în tonalitatea *si bemol minor*, tonalitatea mîinii stîngi, respectiv treapta VI și treapta VII (sensibila). Prin urmare, nu e vorba decît de un ostinato în *si bemol minor*, nicidecum de politonalism. În orice caz, momentele de acest fel sînt radical deosebite de preocupările politonale ale lui Bartok, cam în aceeași vreme.

Spuneam mai sus că Prokofiev e categoric *tonal* de-a lungul întregii sale opere. Sentimentul tonalității, sentiment care nu l-a părăsit nici în cele mai hazardate opusuri, nu este decît subliniat, pus în valoare prin bogata viață modulatorică a muzicii sale. La Prokofiev, pasta armonică este într-o continuă mișcare, alunecînd pe nesimțite în tonalități îndepărtate, pentru a reveni apoi, printr-o trecere surprinzător de simplă în tonalitatea de bază. Toate aceste modulații și micromodulații nuanțează permanent, colorează afectiv gîndirea compozitorului. În paleta sa armonică, deosebit de bogată, Prokofiev pare să fi preferat cîteva culori îndeosebi : e vorba de alunecările tonale prin semiton (coborîtor sau suitor) și contrastele pe bază de triton.

Lumea armonică a lui Prokofiev nu e egalată decît de vîna sa melodică. Ne aflăm, fără îndoială, în fața unuia din cei mai mari melodiști ai secolului, ai unui secol din ce în ce mai zgîrcit cu asemenea daruri. Nu numai în temele scurte, lapidare, care în cîteva sunete pot caracteriza pe deplin un personaj sau o lume, ci mai ales în melodiile largi, în marile curbe lirice, se manifestă geniul lui Prokofiev. Invenția melodică este — la el — cu neputință de a fi despărțită de gîndirea armonică. Ele se determină și se condiționează reciproc, într-o perfectă dialectică. Există două mari tipuri melodice la Prokofiev : tipul *cromatic*, cu contur sinuos, adeseori puternic ritmat, cu salturi bruște, ca șfichiul unui bici — și tipul *diatonic*, de o surprinzătoare simplitate, procedînd pe trepte vecine sau pe arpegii.

Nu rareori melodii diatonice, această „muzică a clapelor albe" (cum o numea Prokofiev) pornește de la nuclee pentatonice. De amintit aci și influența covîrșitoare a melosului popular rus, cu moduri diatonice prin excelență.

Construcția melodică, *organizarea ritmică* a fluxului melodic vădește la analiză o derutantă simplitate. Structurile patrate predomină; sintaxa lui Prokofiev rămîne consecvent tradițională. Pregnanța ritmică a muzicii sale nu se obține — ca la Stravinsky, bunăoară — prin elaborarea unor structuri metro-ritmice cu totul noi, ci cu mijloace mult mai simple. Nici inovarea *formei muzicale* ca atare nu pare să-l fi preocupat pe Prokofiev. Formele existente, tradiționale, s-au dovedit suficient de elastice pentru a cuprinde și organiza în timp spontaneitatea aproape improvizatorică a inspirației sale. O caracteristică a acestui echilibru formal este absența aproape completă a „lungimilor": Prokofiev evită uverturile, introducerile și codele interminabile, preferînd expresia concisă și precisă.

Surprinde, la prima vedere, absența totală a formelor propriu-zis *polifonice*: zadarnic am căuta în partiturile sale un fugato, o passacaglie, etc. Dar suprapuneri de linii polifonice au loc la tot pasul, și încă dintre cele mai interesante. De altfel, am văzut mai sus că și armonia sa este în mare parte structurată de mișcarea polifonică a vocilor.

Cu cîteva excepții (Simfonia II în două părți, Concertul 1 într-o singură parte și Concertul V în cinci părți) ciclul simfonic rămîne cel tradițional.

Un ultim cuvînt despre *orchestra* lui Prokofiev: stilul orchestral este oglinda fidelă a gîndirii sale muzicale. După cum picturii sale sonore, atît de limpezi, îi este străină orice îngroșare a trăsăturilor, tot așa orchestra sa va prefera transparența și precizia detaliilor, chiar și în cele mai masive tutti. În partiturile sale se pot regăsi consecințe ale orchestrei clasice ruse (grupul celor cinci, Ceaikovski), atenuate însă de o frecventare mai îndelungată a muzicii franceze. De asemenea, unele cuceriri mai recente, datorate în special lui Stravinsky, par să-și fi făcut loc în orchestra sa. Pe această bază Prokofiev își creează un stil orchestral propriu, apt a face față unor noi sarcini expresive.

Prokofiev a fost o personalitate deosebit de originală, care a știut să-și croiască un drum *al său* în labirintul cu puține căi reale și multe impasuri fără de speranță ale muzicii secolului nostru. El a știut să prindă ceva din esența timpului său, satisfăcînd în egală măsură atît neastîmpărul dinamic al epocii, cît și marea disponibilitate lirică a contemporanilor săi, nevoia unui cuvînt cald și bun. Soluția prokofieviană nu este, desigur, unica posibilă, dar — după cum se vede — ea rezistă timpului, descoperindu-și treptat noi virtuți, aliniindu-se firesc unui Enescu, Bartok, Honegger și multor altora, apărători — și ei — ai aceleiași muzici *mari*, așa cum și-a dorit-o Prokofiev.

NOTE

● SĂPTĂMÎNA MUZICALĂ de la Budapesta (toamna 1965) a fost dedicată, anul acesta, lui Béla Bártok — 20 de ani de la moartea sa (Ö.M.Z. decembrie 1965).

● DONAUESCHINGEN. La „zilele muzicale", a impresionat profund execuția lucrării „Momente" a lui *Stockhausen*. Colin Mason (The Musical Times, dec. 1965) o caracterizează astfel: „cu toată complecta iraționalitate a „textului", întrebuințarea corului îi dă caracterul unei trăiri dramatice, chiar de operă, mai curînd de cît una pur muzicală... Lucrarea impresionează de asemenea prin extraordinara sa calitate de abstracție".

● DARIUS MILHAUD. — Concertul al II-lea pentru două piane și percuție, în primă audiție europeană la Paris, înregistrează o călduroasă apreciere (Claude Rostand, v. Guide de Concert 11 dec. 1965).

● PARIS. — „Noaptea Lisistratei", teatru cîntat. La teatrul Edouard-VII; autor Gerard Vergez, compozitor Ivan Semenoff, Victor Upshard coregraf. Dirijor Diego Masson. În rolul eroinei Geneviève Fontanel. „Muzica atît de îndemînatec gîndită și acordată stilului reprezentației încît disimulează, cum o voia desigur Semenoff, rigoarea construcției sale în beneficiul unei perfecte simplități". (Georges Léon, L'Humanité, 14 ianuarie 1966).

● LONDRA — La Royal Opera pianistul-compozitor belgian François Glorieux a executat și „Dansuri românești" de Béla Bartók (The Times 10 ian. 1966).

● PARIS. — „Wozzeck" — Alban Berg — este reluat la operă, (25 ian.—13 feb. 1966) pus în scenă de Jean Louis Barrault, la pupitrul orchestrei fiind Pierre Boulez. (L'Humanite 18 ian. 1966).

● LONDRA — La Royal Opera House s-a reluat opera lui Benjamin Britten „Visul unei nopți de vară", rolul lui Oberon fiind pentru prima oară cîntat de o femee (The T. 3 ian. 1966).

● PARIS. — „L'Opéra de Poussière", muzica de Marcel Landowski, libret de același și Gerard Caillet, este dată în premieră la Théâtre de l'Est Parisien, avînd drept subiect desperarea unui compozitor căruia nu i se joacă opera și ajunge la sinucidere. „Utilizînd diverse mijloace, efecte de sunete stereofonice, pasagii pe discuri, proecții cinematografice, ...muzica este atmosferică mai curînd decît melodioasă, și creează o foarte superficială imagine a situației și caracterelor prezentate", spune corespondentul lui „The Times" (5 ian. 1966).

● LONDRA. „IULIUS CAESAR JONES", în premieră pentru public la J. Cochrane Theatre, operă pentru copii, de Malcolm Williamson, libret de muzician și Geoffrey Dunn, aduce problema părinți și copii, văzută de copii și jucată tot de aceștia.

Criticul londonez apreciază muzica drept cea mai inventivă și mai puternică pe care a dat-o compozitorul. (The Times 6 ianuarie 1966 și The Musical T. decembrie 1965).

Colocviul internațional de la Leipzig

— La Leipzig, între 6 și 11 noiembrie 1965, secția Institutului Internațional de Teatru a Republicii Democrate Germane a organizat un Colocviu internațional cu tema „Interpretarea contemporană în operă". Au participat 33 de țări, reunind peste 300 de specialiști în domeniul teatrului și operei. Delegația română a fost formată din dirijorul Anatol Chisadji, regizorii George Teodorescu și George Zaharescu.

Dorind să aflăm care a fost ideia centrală a Colocviului, ne-am adresat regizorului George Teodorescu.

GEORGE TEODORESCU : În scrisoarea pe care regizorul prof. Walter Felsenstein a adresat-o, la 30 ianuarie 1965, participanților la viitorul Colocviu cred că se sintetizează însăși problema centrală : „Noi lucrăm într-o epocă în care însuși dreptul la existență al ramurii de artă pe care o reprezentăm se pune, nu rareori, sub semnul întrebării și poate uneori cu oarecare dreptate. Eu cred că această situație n-o putem remedia decît încercînd, de acum înainte împreună, să propagăm pe plan internațional ceea ce vom fi stabilit împreună (la acest Colocviu) că este just".

— Ne-ar interesa să ne spuneți cum s-ar putea defini problematica interpretării contemporane în operă, așa cum a apărut ea în dezbaterile Colocviului.

GEORGE TEODORESCU : Problema cea mai importantă este cea a *metodei realiste* a teatrului muzical. A fost de fapt problema de bază a discuțiilor. În centrul referatului prof. Walter Felsenstein stătea metoda formării actorului, cîntăreț de operă, care singur poartă toată „greutatea" muzical-dramatică a spectacolului.

Spectacolul, trebuind să fie un „eveniment" muzical, aceasta nu se realizează decît în măsura în care muzica și cîntul sînt recunoscute la justa lor valoare în cadrul funcțiunii dramatice și utilizate în chip consecvent. La rîndul ei această funcțiune neputînd fi decît aceea de a face dintr-o acțiune dramatică, grație muzicii și cîntului, o realitate teatrală autentică și fără rezervă.

Condițiile și sarcinile esențiale pentru o interpretare de operă avînd ca scop „Teatrul muzical" sînt ca muzica să devină expresia convingătoare, veritabilă și indispensabilă a umanului. Este un criteriu care își păstrează valabilitatea în toate interpretările moderne ale operelor clasice și contemporane.

— După cîte știm, s-au făcut unele considerații speciale, de către Walter Felsenstein, privind munca regizorului și legătura lui cu ceilalți creatori ai spectacolului de operă.

GEORGE TEODORESCU : „Lectura" comună a partiturii de către regizor și dirijor este condiția necesară creerii premiselor procesului scenic și a dezvoltării ulterioare a relațiilor dintre personaje, a „acțiunii" muzical-dramatice, element de bază în cadrul metodei teatrului muzical. Cooperarea colectivă în ce privește elaborarea concepției spectacolului, la început între dirijor și regizor, mai tîrziu participînd decoratorul și maestrul de balet, stabilește și responsabilitățile regiei și conducerii muzicale în obținerea, de-a lungul repetițiilor, a unei eficiențe maxime a complexului proces de creație asupra rolurilor.

— Ați putea să ne spuneți părerile dumneavoastră privind cele mai importante referate prezentate la Colocviu alături de referatul principal al prof. Felsenstein, ale cărui principii le-ați amintit ?

GEORGE TEODORESCU : În referatul prof. dr. Hans Pischner, director al Operei de Stat din Berlin, „Aspecte critice ale ideii de operă națională", s-a pus accentul pe cele două sensuri ale apariției „unei noi tradiții în operă" ce preocupă în cel mai înalt grad pe creatorii din R.D.G., în domeniul creației propriu-zise de opere contemporane, ca și în domeniul interpretării.

Cu interesante implicații pentru profilul actual al spectacolului de operă, ni s-a părut referatul prof. dr. Wáclav Kašlik (Praga) — „Interpretarea de operă în cinematografie și la televiziune" (unde s-a arătat influența acestor genuri asupra reprezentației teatrale).

Alan Seymour (Londra) în referatul „Opera și autorul dramatic contemporan" a ridicat problema libretistului de operă, a legăturii lui cu dramaturgia contemporană. De altfel, în coreferatul prezentat de noi s-a susținut ideia — împărtășită de majoritatea participanților — necesității ca spectacolul de operă al zilelor noastră să țină seamă de cîștigurile și de valorile gîndirii teatrale contemporane. Aceasta cu atît mai mult cu cît lucrările de operă scrise în ultimele decenii demonstrează că și teatrul muzical (ca și teatrul propriu-zis) reflectă în cel mai înalt grad frămîntările și aspirațiile, cuceririle veacului nostru.

Ultimul referat, al prof. Ernesto Grassi (Roma) — „Problema realismului în teatru" — a încercat să acrediteze ideia că la baza realismului interpretării contemporane de operă ar sta aceleași puncte pe care se sprijină Antonin Artaut („Le

théatre et son double" — 1938) în fundamentarea „teatrului cruzimii". În coreferatul meu am arătat însă că *viziunea lucidă a realismului* vine din consecvența cu care pătrundem miezul fenomenelor psihice, morale, sociale, sesizînd direcția lor de dezvoltare și „destinul" omului în lumea contemporană.

— După cum indică însuși caietul program al Colocviului, au fost prezentate participanților o serie de spectacole menite să ilustreze principiile realismului în interpretare. Ce impresie v-au făcut aceste spectacole ?

GEORGE TEODORESCU : Dacă spectacole ca *Povestirile lui Hoffman, Otello,* au ilustrat într-o formă foarte expresivă metoda Teatrului muzical preconizată de școala profesorului Felsenstein și desăvîrșită în ultimii 15 ani la Opera comică din Berlin, unele spectacole, incluse în programul Colocviului, au evidențiat și alte orientări ale realismului în interpretarea spectacolelor de operă contemporană. Ele țin mai puțin de un realism al imaginii, formei și expresiei scenice, fiind mai mult un realism al esențelor, al dezvoltării conținutului, al ideilor urmărite în partiturile respectivului compozitor. De exemplu spectacolele cu *Ingerul de foc* de Prokofiev (regia Heinz Rückert, Opera de Stat din Berlin) și *Nunta însîngerată* de Wolfang Fortner, pe un libret inspirat din Garcia Lorca, (regia Günther Rennert, Opera din Stuttgart). Astfel de realizări se pot încadra pe drept cuvînt ca reușite ale regiei contemporane, avînd la bază o metodologie realistă. În schimb altele au dat naștere la nedumeriri. În *Lohengrin* (regia J. Herz, Opera din Leipzig) soluția scenică adoptată, bazată pe „acțiune realistă" (în contradicție cu soluțiile de „acțiune iluzorie" — Wagner — sau de „acțiune simbolică" — Noul Beyreuth) printr-o aglomerare inutilă de decoruri și mișcări de mase, s-a urmărit poate prea dogmatic realizarea locului de acțiune, biografiei personajelor, contrazicînd sensurile profunde ale muzicii lui Wagner. De asemenea mi s-a părut vetust și lipsit de vibrația înțelegerii și interpretării contemporane spectacolul cu *Rosenkavalier* de Richard Strauss (Opera din Dresda), care s-a mulțumit cu o transpunere a caetului de regie semnat de Max Reinhardt la premiera mondială a lucrării (1911).

— După terminarea lucrărilor Colocviului, Direcția Operei de Stat din Berlin a invitat delegația română la o decadă de operă contemporană în cadrul căreia au fost vizionate operele *Die Kluge* de Orff, *Die Burger von Callais* de Rudolf Wagner-Régeny, *Peer Gynt* de Werner Egk, baletul *Spartakus* de W. Hohensee. De asemenea, au putut fi urmărite trei opere avînd la bază librete de Bertold Brecht.

— Am dori, în încheierea discuției noastre, să ne împărtășiți cîteva din impresiile pe care vi le-a prilejuit contactul cu moștenirea lui Brecht în operă.

GEORGE TEODORESCU : Formula sa, „opera epică", pe care o opunea operei dramatice — „culinare" — a fost excepțional de bine realizată în operele *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny,* (muzica de Kurt Weill), *Die Werurteilung des Lukullus* (muzica de Paul Dessau) și baletul *Die sieben Todsunden der Kleinbürger* (Kurt Weill). Mi-am dat seama că și în operă este posibilă realizarea fenomenului distanțării (Verfreindunst = Effekte), atît în părțile vorbite cît și în cele cîntate, obținîndu-se de la actori întreaga eficiență scenică pe care Brecht o pretindea teatrului propriu-zis. La „masa rotundă", organizată pentru delegația noastră de către Opera de Stat din Berlin, discuțiile au arătat cît de mare a fost importanța acestor montări inclusiv pentru îmbunătățirea interpretării întregului repertoriu, chiar a operelor clasice (Mozart, Verdi etc.).

Aceste opere, realiste și prin metoda interpretativă, sînt de natură să lărgească considerabil propriile noastre puncte de vedere, ele adăugînd o notă în plus orizontului descris prin Colocviul de la Leipzig.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Principii ale metodelor „Teatrului muzical"

În această epocă de febrile căutări artistice, științifice, literare, marcate de luciditate și rațiune, ideia că făurirea și interpretarea Operei trebuie să fie un act de superioară gîndire, se extinde vertiginos.

Alungarea sentimentalismului și retorismului din arta contemporană a dus la rigoare și laconism, instaurînd în locul unor facile și amăgitoare reprezentări scenice, imaginea veridică și nuanțată a existenței umane. Este un cîștig de la care creatorul, interpretul și spectatorul zilelor noastre nu mai pot da înapoi.

Laconismul și simplitatea liniilor viziunii moderne, ce ne pun într-un contact direct cu ideile profunde ale reflexivității creatorului — neumbrite de abundența și somptuozitatea aparențelor —, departe de a ucide incandescența emoțională și poezia romantică, le prezintă într-o sporită densitate de gîndire. Sondajul interpretării contemporane a tragediilor lui Shakespeare, a comediilor lui Molière sau a operelor lui Mozart, Wagner, Verdi, de exemplu, pătrunde zone din ce în ce mai profunde ale creației, aducînd la suprafață probleme și gînduri nicicînd descoperite în trecutele interpretări ale capodoperelor dramatice și muzicale — pe care, prin mijlocirea artei scenice, le integrează conștiinței sociale moderne.

În acest context de armonizare a sensibilității și cugetării umane, „opera divertisment", „opera foyer", opera „cour des miracles", opera „mirage du monde", apare ca un non sens. Compozitorii operelor contemporane, în toată diversitatea creației lor — realizată în cantate scenice, în teatrul epic, în comedii populare sau în reminiscențe istorico-literare — au renunțat radical la ultimele vestigii ale teatrului iluzionist. Dar toate aceste lucrări, înainte de orice, se vor considera ca manifestațiuni teatrale. Ele sînt «Teatrul» într-un sens mai

larg decît teatrul vorbit, avînd în vedere că imaginea și cuvîntul sînt înbogățite prin dimensiunile Muzicii. Istoria interpretării lirice, de la 1920 pînă acum — pentru opera modernă cît și pentru opera clasică — este în realitate o istorie a «punerilor în scenă», a montărilor.

Spectacolul contemporan este un spectacol de tensiune, de idei, un spectacol de conflict.

Nevoia de adevăr a epocii noastre înseamnă o participare vie la actul scenic, la ceea ce își propune evenimentul scenic să dezbată. Nicicînd în istoria ei Opera n-a avut obligația să-și anexeze spectacolul — sentimental și rațional — ca în opera zilelor noastre. Disponibilitatea spectatorului contemporan trebuie canalizată spre acea trăsătură a artei noastre ce a constituit dintotdeauna vocația majoră a operei — pare-se niciodată deplin realizată în trecut — aceea de „spectacol total", constituit din reuniunea și colaborarea structurală a artelor în vederea creerii tensiunii dramatice, a acțiunii și a situațiilor în conflict, pentru a restitui scenic, în formele cele mai dinamice, mesajul creatorului. Opera are obligația să-și regîndească metodele, să-și reevalueze noile cunoștințe asupra propriei sale estetici — fiindcă tocmai în această epocă opera are datoria să potențeze cuvîntul prin puterea muzicii, să facă din cîntecul scenic nu exhibiționism vocal vedetistic, ci expresia scenic-muzicală a omului în acțiune.

În cele mai mari momente ale operei — Monteverdi, Gluck, Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Debussy, Schönberg — s-au înregistrat, pe măsura nevoilor și aspirațiilor respectivelor epoci, însemnate eforturi de reînoire a creației.

Epoca noastră marchează un nou și important efort în domeniul interpretării operei. Organizarea acestui Colocviu — inițiat de Prof. Dr. Walter Felsenstein, care ne-a înfățișat o atît de pasionantă sinteză a cercetărilor sale teoretice și practice, tinzînd la edificarea unei noi estetici a artei noastre — demonstrează amploarea și importanța efortului contemporan de reînoire a operei.

Sprijinim cu toată căldura această mișcare. Gîndirea care o călăuzește, luciditatea și ideile care o animă, stau și la baza efortului interpretativ al creației scenice din România — creație fecundată de marile curente ale gîndirii umaniste contemporane.

★

Claude Debussy spunea: „Muzica începe acolo unde cuvîntul este neputincios a se exprima". Dar cuvîntul în operă este cîntecul. El exprimă întreaga gamă a sentimentelor umane, potențate prin muzică. Cîntecul s-a născut atunci cînd vorbele erau neputincioase să exteriorizeze o anume stare de spirit. În teatrul antic, momentul în care protagonistul sau corul depășea în intensitate emoțională limita de sus a cuvîntului vorbit, recitat, devenea brusc cîntec, litanie sau invocație către zei.

Parafrazîndu-l pe Debussy vom spune: „Cîntecul scenic începe acolo unde cuvîntul este neputincios a se exprima". Ar fi aici treapta în plus, pe care pășim dincolo de limita superioară a teatrului vorbit, în domeniul „teatrului muzical", din care exigențele epocii noastre realizează un gen de spectacol superior ca amploare, tonalitate, incandescență.

Este vina convenționalismului și exibiționismului vocal, al unei practici greșit înțelese și pe care, din păcate, epoca noastră a moștenit-o, că în arta spectacolului de operă cîntecul a ajuns un scop în sine, mimînd doar principala sa menire: aceea de a împlini acțiunea dramatică. Pentru compozitorii gînditori asupra vieții, ideea divertismentului, ideea de a fi socotiți doar niște ingenioși combinatori de sunete, a constituit totdeauna o suferință. „Aș regreta dacă n-aș fi reușit decît să-mi distrez auditorii; — spunea Händel — eu aș fi dorit să-i fac mai buni".

Depășirea stadiului hedonic și restituirea prin spectacol a acelor idei filozofice care au generat toate capodoperele genului este temeiul reînnoirii pe care o preconizăm — dincolo de diversitățile de stil ale montărilor, care marchează, în ultimele decenii, tocmai nestandardizarea, tinerețea, continua reînoire a artei lirice.

Cu atît mai nejustificate sînt vocile care neagă artei noastre dreptul la existență, ca de pildă aceste concluzii, publicate în revista „Les Temps modernes" (sub conducerea lui J. P. Sartre) — numărul din august 1965 — într-un Studiu semnat de PIERRE MACHEREY și FRANCOIS REGNAULT intitulat „L'Opéra ou l'art hors de soi" Citez: „Opera nu-i decît un joc: imită unitatea — unitatea limbajului vorbit și a muzicii, unitatea între arte — dar nu o realizează. Definitiv imperfectă ea poate să placă, dar nu poate emoționa. Astfel, opera este un spectacol prin esență înșelător: el realizează esența spectacolului în măsura în care un spectacol este făcut pentru a înșela... De fapt cuvintele lipsesc operei pentru ca ea să continue".

După părerea noastră, deabea acum, în stadiul experiențelor și realizărilor actuale, putem spune: „Cuvintele nu mai lipsesc operei pentru ca ea să continue să existe".

Într-adevăr, pulsația profundă a epocii pe care o trăim, integrată în cele mai semnificative creații de operă contemporană, ușurează acestui colocviu sarcina de a reedifica din punct de vedere practic și teoretic, noțiunea de operă.

Opera nu este numai muzică. Opera nu este numai teatru. Nici muzica, nici teatrul nu se pot defini doar prin aportul și contribuția lor la formarea noțiunii de operă. Numai o parte din sfera lor — o parte specializată, caracteristică — a intrat în conținutul noțiunii de operă. Aceste părți coexistă, sînt componente ale unui aceluiași tot, intrate în structura acestui tot, pe care cuvîntul german „MUSIK-THEATER" îl exprimă. Separînd muzica de libret, prezentîndu-le ca oratoriu sau operă înscenată, aceste componente își pierd rațiunea de a fi sau devin alte genuri de reprezentanții. Faptul că muzica și libretul se întîlnesc pe scenă într-o acțiune dramatică cu conflict desfășurat, cu personaje vii, în stilul cel mai adecvat transmiterii ideilor creației compozitorului și libretistului — constituie tăria acestor componente și esența existenței lor.

Împrumutînd de la teatrul vorbit: conflict, personaje, acțiune, decor, opera își alătură muzica și cîntecul, edificînd, prin mijlocirea tuturor, un spectacol al marilor trăiri teatral-muzicale specifice dramaturgiei muzicale, de o puternică și subtilă expresivitate, un spectacol ce constituie un univers uman

special, cu un contur propriu și de neegalat.

Capodoperele literaturii de operă clasică și modernă conduc la acest gen de spectacol și orice interpretare scenică contemporană — chiar și în acele creații mai puțin perfecte din punctul de vedere al coeziunii muzicii cu libretul, sau al uneia din componentele sale — trebuie să se supună legilor majore ale genului.

Mă opresc doar la cîteva dintre aceste legi, fiindcă ne-au preocupat de-a lungul tuturor realizărilor noastre.

Interpretarea partiturii trebuie să facă din muzică un mod de exprimare potențat la maximum, solistul fiind un personaj viu, care acționează pe scenă prin cîntec și mișcare în sensul cel mai eficient cerut de acțiune și conflictul dramatic.

Acel „Voraus-sein !" formulat de Prof. Dr. Felsenstein, mi se pare principiul de bază ce trebuie să călăuzească munca unui solist contemporan asupra rolului. Cîntărețul ajutat de regie va trebui, așadar, să preceadă, prin cunoaștere și voință, conținutul emoțional al cîntecului, generînd el însuși muzica, pe care trebuie s-o posede în toate amănuntele sale instrumentale.

Acel „pentru ce cîntă" („Warum") este o a doua cheie ce conduce la exprimarea muzicală isvorîtă nemijlocit din acțiune („wie" — cum se cîntă) și la identificarea cîntărețului cu personajul interpretat. Desigur citirea activă a partiturii ne va descoperi sensuri adînci, generatoare a acestui „pentru ce cîntă" și pe care, o dată realizat cu ajutorul regizorului și al dirijorului, solistul va trebui să-l redescopere, să-l recreeze de fiecare dată, la fiecare reprezentație.

Este de la sine înțeles că acest deziderat al operei contemporane naște metode noi pedagogice, multilaterale și complexe, cu care cîntărețul va trebui să se obișnuiască încă din Conservator — o dată cu apropierea tehnicii vocale —, pentru ca, mai tîrziu, să ajungă un colaborator creator al regizorului și dirijorului, așa cum este, în genere, actorul de proză în teatrul dramatic.

Cîntărețul modern trebuie să fie un actor complet, cunoscător al variatelor stiluri de actorie, mimică, pantomimă și dans.

Nu cred că o asemenea concepție a artei interpretative ar trebui calificată altfel decît „realistă". Cîntecul pentru a convinge, pentru a creea acea incandescență necesară comuniunii cu sala, trebuie să depășească limitele tehnice ale sunetului „frumos" — de altfel sînt rarissime timbrele vocale excepționale. Deseori, muzicalitatea, frazarea, inflexiunile generate de un conținut emoțional adevărat, de o participare psihică și fiziologică totală („Totales Singen") naște zone de realism poetic de cea mai înaltă calitate artistică.

Atunci trăirea teatrală, acel „joc și contrajoc" (Spiel und Wider Spiel — cum îl definește Prof. Dr. Felsenstein) născînd comuniunea cu sala, vor fi pe deplin împlinite — mimica, vorbirea, cîntecul, dansul, ajutînd deopotrivă la realizarea lor.

Problemele pedagogice și de punere în scenă care rezultă din cele spuse mai sus sînt multiple. Ele se referă la gustul, priceperea, talentul, cultura și personalitatea regizorului și dirijorului, la perfecta colaborare dintre ei etc. — probleme vaste ce pot și trebuie să constituie teme ale unor colocvii internaționale viitoare.

În ce ne privește, noi ne străduim, în ultimele două decenii, atît pe plan didactic, la clasele de operă și canto ale Conservatorului, cît și pe șantierele celor 8 teatre de operă din România — să aplicăm principiile dezvoltate mai sus. Chiar operele de repertoriu curent sînt angrenate în această muncă.

În țara noastră avem privilegiul să trăim o efervescență creatoare, atît în teatru cît și în operă, de o înaltă tensiune artistică. Sprijinul material și moral pe care-l primim este un imbold viu al căutărilor noastre. Pentru arta scenică din România, fiecare nouă lucrare trebuie să fie o cucerire, spre o realitate umană cît mai profundă. Și putem afirma — lucru de altfel verificat în turneele realizate peste hotare ca și în declarațiile numeroaselor personalități muzicale ce ne-au vizitat țara — că drumul spre „Teatrul Muzical" al zilelor noastre, are de pe acum un profil bine definit și în Republica Socialistă România.

GEORGE TEODORESCU

Rio de Janeiro

Cînd după o noapte de zbor peste ocean sosești spre dimineață la Rio de Janeiro, primele impresii se conturează cu greutate. Dintr-odată, schimbarea bruscă de climat ; căldură mare și umezeală ; oameni vorbind în toate limbile sosiți să te întîmpine ; formalități de pașaport și vamă. Încetul cu încetul lucrurile încep să se mai clarifice.

Într-adevăr, ești la Rio de Janeiro, se vorbește ca despre cel mai frumos oraș din lume, așa dar, deschizi ochii mari și începi să privești cu atenție în jur. Vrei să observi totul ; nimic să nu-ți scape ; cauți să-ți întipărești bine în minte fiecare amănunt.

Imens și răsfirat, orașul se întinde între mare și munte. Creste de forme ciudate străjuiesc intrarea în golf lăsînd impresia că un gigant le-ar fi lucrat după voie. De altfel, gigantul se odihnește acum, culcat între două înălțimi și o vale — poate fi bine zărit din împrejurimile Rio-ului dacă privești cu atenție. O vegetație de un verde intens îmbracă munții și văile. Pădurea tropicală, dincolo de orizont, la infinit, iar celălalt infinit (deja străbătut) : oceanul. Copacabana, Ipanema, Leblon cartiere la mare ale orașului, se întind pe o distanță de zeci de kilometri, despărțite fiind de creste prin care s-au forat tuneluri. Întreg orașul este plin de tuneluri ce stabilesc legătura între zonele despărțite de munți. Circulația este trepidantă, obositoare. Trafic intens la mari viteze (60—80 km/oră) fluvii de vehicole, claxoane, nerăbdare. Totul în proporții de masă, un vacarm și o neliniște în care omul singur se pierde, anihilat.

În centrul orașului a fost recent tăiat un munte și acoperită o mare. S-a creiat o plaje artificială (Botafogo — Flamengo) pe malul golfului, într-o regiune de un pitoresc neîntîlnit. În față, un colț de munte numit „Căpățîna de zahăr" — datorită formei asemănătoare — pe care urcă un teleferic — și de unde se poate vedea întreg orașul ; ceva mai departe, o statuie gigantică a lui Crist construită pe alt munte — Corcovado — care noaptea fiind luminată pare că plutește. Totul se întinde în Rio de Janeiro desfășurat la mari dimensiuni esențiale : mare, munte, foc și apă. Și natura este darnică.

Uneori întîlnești oameni culcați pe străzi în mijlocul vacarmului general. Se pare că dorm, într-adevăr. Noaptea vezi si mai mulți. Și, există în Rio și anumite cartiere numite „Favella" un fel de îngrămădiri de colibe de lemn și carton presat, care stau atîrnate de coasta vreunui munte într-un echilibru cu totul ciudat și în care locuiesc într-o mizerie de neînchipuit cei săraci. Sînt, de obicei oameni care vin din centrul țării spre porturi pentru a căpăta de lucru.

În Brazilia, contrastul între sărăcie și bogăție este greu de imaginat. Sînt familii care au proprietăți de pămînt ce depășesc suprafața țării noastre. În fața cartierelor mizere se înalță blocuri ultramoderne, elegante, vile construite în mijlocul unor grădini tropicale aranjate după cel mai fin gust ; cluburi ale milionarilor ; tineret care își omoară plictiseala cum poate : în viteză, sport, alcool.

De asemeni, există o pătură fină de intelectuali, cu adînci preocupări culturale și sociale care fac întotdeauna gloria unei cetăți. Brazilianul este un tip în formare. De sute de ani, în această țară complexitatea elementului uman se asimilează organic. Nu există discriminare rasială ; poate un vag spirit de castă existent în orice societate împărțită în clase. Elementul negru are o pondere importantă în viața socială și în formația biologică și spirituală. Brazilia este o țară cu o cultură tînără, vitală, cu implicații încă nemanifestate. Fondul latin al limbii ca și o întreagă gamă de trăsături asemănătoare, ar putea stabili corespondențe interesante între poporul nostru și cel brazilian. De sigur, nu se poate vorbi despre o unitate spirituală bine definită în America de Sud ; în general Americile sînt un amalgam de rase și, popoare, un amalgam de culturi divers orientate. Tinerețea și prospețimea fenomenului cultural ar fi, poate, elementul cel mai adînc de asemănare și legătură între cele două popoare aflate la antipod pe două emisfere deosebite. Totodată, o serie de asemănări temperamentale, un mod anumit de viață, de a considera evenimentele, lucrurile ; un stil anumit. Ceva destul de greu de definit, dar existent la tot pasul. Existent acolo, la mare depărtare și neexistent în Europa la țări și popoare apropiate. Este, de sigur, una din experiențele cele mai interesante pe care le faci în America de Sud, care nu confirmă decît absoluta relativitate a distanțelor.

Unul dintre fenomenele populare cele mai importante care există în Brazilia este faimosul Carnaval din Rio care are loc în luna Februarie. Timp de zile și nopți lumea dansează pe străzi pînă la epuizare în sunetul tobelor și altor instrumente de percuție. Samba. Am asistat din întîmplare la repetițiile unei „școli" de samba, care m-au interesat în mod deosebit. De sigur școala se ținea pe stradă ; era și un „dirijor" care marca ritmul cu un țignal de polițist. O grupă de negri cînta, alta dansa. Totul avea o mișcare și o grație nebănuită. Sînt oameni care tot anul nu trăiesc decît în vederea carnavului. Atunci se abordează cele mai extravagante toalete ; unele costă întregul cîștig al unei familii pe un an. O serie întreagă de rituale vechi se oficiază cu acest prilej ; se aduce zeului mării o ofrandă ; etc etc. Din păcate, am aflat aceste lucruri doar din auzite.

Anul trecut s-au desfășurat în Rio de Janeiro festivitățile închinate celei de a 400 aniversări a înființării orașului. Festivitățile s-au întins pe întreaga durată a anului și au cuprins manifestări sportive, culturale, etc. Au fost invitate formații muzicale din toată lumea, s-a organizat un concurs de canto și altul de pian și vioară.

De asemeni, au fost organizate săptămîni închinate muzicii braziliene și în special muzicii marelui compozitor național Villa Lobos. Expoziții, muzee, teatre. Tot anul cultural 1965 s-a desfășurat în Rio sub acest semn. Voi relata cîte ceva despre perioada 10—30 noiembrie, perioada concursului de pian și vioară la care am asistat, referindu-mă la cele văzute și auzite.

La concurs au participat cam 40 de candidați. În special Statele Unite și Franța erau din punct de vedere numeric cele mai bine reprezentate. În juriu se aflau personalități muzicale cunoscute, atît din Brazilia cît și din Franța, S.U.A., Anglia, U.R.S.S., Polonia și Ungaria ; în general, concursul a avut un nivel ridicat, constituind o manifestare importantă în viața culturală desfășurată în Rio în acest an. Deși a existat un program calendaristic inițial tipărit, durata concursului a fost mult lărgită.

O primă etapă eliminatorie. De aceasta au fost scutiți majoritatea candidaților, deja laureați la alte concursuri internaționale ; acestora le-a fost, printre altele, plătit si drumul dus și întors. S-a căutat în general ca prin aceste facilitări de ordin organizatoric să se ridice nivelul concursului și componența candidaților, lucru în parte realizat. Au fost o serie de figuri interesante, care au demonstrat în afară de o serioasă pregătire pianistică, o bună școală și calități individuale deosebite. S-au distins în general școala sovietică, americană și franceză.

Pian — cei doi sovietici : Oxana Iablonskaia și Alexei Liubimov Borisovici, naturi generoase, calități pianistice remarcabile. Și-au împărțit de altfel premiul I. S-ar putea obiecta, credem, o anumită lipsă de rafinament, o oarecare unilateralitate în abordarea materialului. Școala sovietică excelează prin producția de pianiști de concurs. Un pianist de concurs arată în primul rînd o bună pregătire tehnică (astăzi se cere ca totul să fie executat impecabil). Se cere o temeinică cultură clasică : mai bine zis o *bază* clasică — lucru care într-o școală organizată se capătă. Se cere apoi o continuitate în efort, o egalitate în infinitele fluctuații de moment ale execuțiilor. Adică, un fel de siguranță, o garanție a plasării la un anumit nivel interpretativ în mod obiectiv, independent de timp și loc. Sînt calități necesare pianistului de concurs. Probleme de personalitate, adîncime (la fel de obiec-

tive ca și cele de mai sus) sînt de obiceiu obiecte de lux într-un concurs internațional. Fiind poate și ceva mai greu de definit (și mai ales : de demonstrat !), cad. Astfel că se preia drept criteriu valoric tot ceea ce poate fi mai ușor măsurat și cîntărit ; după părerea noastră, tot ceea ce este mai puțin esențial și interesant. Piesa obligatorie : Barcarola de Chopin, cu o frumoasă susținere interioară tipic romantică a impresionat profund publicul. De asemeni Variațiile de Brahms Paganini ale lui Liubimov — un tînăr de 20 de ani — spectaculos realizată, cu o infinitate de palete sonore în mișcare, o agerime și o dexteritate cu totul deosebită. A fost poate una din minunățiile concursului — lucru confirmat de public și presă. În concertul Nr. 1 de Prokofiev, pianistul a strălucit mult mai puțin, dînd în general o palidă imagine muzicii. Lucru care cu Iablonskaia a fost invers : în finală, cîntînd studiile simfonice de Schumann — suficient de forte și repezi — impresia a fost destul de incertă, dar concertul Nr. 4 de Beethoven realizează o muzică plină de adînci înțelesuri, o muzică dincolo de abilitate, cu adînci valențe interioare. Bravo Iablonskaia ! Laureată și a Concursului Marguerite Long dela Paris, poate fi considerată o speranță a tinerii generații.

Cu pianiștii americani lucrurile se petrec mult mai diferit. Fără doar și poate, fiecare în sine demonstrează valabilitatea unei școli de o serioasă formație. Americanii cîntă bine la pian, deși uneori te minunezi cît de prost se poate cînta bine la pian (sau invers !). O Barcarolă de Chopin perfect maltratată! (autentică lipsă de gust); alteori, (Robert Silverman — Canada) o sonată de Liszt splendid realizată, plictisește de moarte. De sigur, o chestiune de personalitate (sau de lipsă de personalitate). Totuși pianistul ia un premiu pentru buna execuție. Robert Preston — aceeași sonată, nici măcar bine cîntată ; Eugène Pridonoff — nevoit înainte de a începe să cînte în finală să-și acordeze singur pianul (lucru pentru care venise pregătit de acasă). De sigur cei mai buni, mai realizați artistic au fost Lois Carole Pachucki și Raymond Jackson. Prima, cu o tehnică brillantă, subtilă, sigură, dublată de un real simț al echilibrului, al frazării clare, uneori chiar

Copacabana

obiective, dezvăluie în Chopin (Barcarola și Concertul în Fa minor) remarcabile frumusețI. Tînăra pianistă este deja laureată a concursului Chopin dela Varșovia ; se simte în întreaga ei muzică înclinația spre acest mare compozitor pe care îl abordează printr-o optică interesantă și personală. Poate uneori, o ușoară doză de strălucire pianistică în dauna muzicii ; dar, să nu fim prea pretențioși. Jackson (premiul III, după colega sa), un bun pianist, serios, fără mari profunzimi dar compensate printr-o linie echilibrată și o execuție sobră.

Ca pretutindeni, francezii (și mai ales la Rio) mult iubiți de public, sărbătoriți, plini de „charme" etc. etc. De sigur, școala franceză își imprimă pretutindeni personalitatea și punctul de vedere. Să încercăm însă a rămîne obiectivi. Sensibilă, capricioasă, plină de fantezie, pianistica franceză are lacune. Poate o insuficiență a expresiei ; poate transpunerea tuturor valențelor muzicii într-un univers prea strîmt ; o oarecare simplificare a marilor probleme ; o rezolvare printr-un „mot d'esprit", o bună „tournure" a unei fraze, care, uneori poate fi o soluție ; dar nu *soluția*. Este un limbaj oarecum figurat, dar cam asta se întîmplă în școala respectivă (după propriile mele constatări). Francezii au trimis pianiști buni : Cristian Bernard, Françoise Parrot, Madeleine Demory, Suzanne Husson și alții, fiecare au dezvăluit calități artistice majore. Françoise Parrot, laureată a premiului IV — lucru care a produs mare indignare în public — o excelentă pianistă și interpretă a muzicii franceze (Cezar Franck, Debussy); poate Barcarola de Chopin oarecum insuficientă și destul de arbitrară ca expresie. Cristian Bernard — un tînăr de 22 de ani, interesant, poate încă neformat complectamente. Este și deținătorul premiului Villa Labos — piesa respec-

tivă : „Dansa do Indio Branco“ se pare că a fost executată cel mai aproape de adevăr (adevărul însăși destul de relativ după propria mea părere). Ca și Madeleine Demory și Suzanne Husson, foarte bine în muzică franceză (latină, în termeni mai generali).

Blanca Uribe — de origină columbiană, plină de temperament, care uneori dăunează poate echilibrului interior — premiul IV; un Chopin frumos (Barcarola, sonata în si b minor) puțin neliniștit.

De sigur și multe nedreptăți, ca pretutindeni în concursuri internaționale : cazul cel mai flagrant (poate) este al pianistei de culoare din Jamaica — Maxime Franklin a cărei sonată în si minor de Chopin a fost una din revelațiile concursului. O sensibilitate deosebit de interesantă prin ciudățenie, prin ceva aparte neîntîlnit, plină de neprevăzut, totul dublat de calități pianistice remarcabile, o pregătire temeinică, școală. Nu a primit nici o mențiune.

Maghiarul Imre Antal, pianist care a concertat și în țara noastră, bun muzician, o execuție simplă, directă, esențială (premiul X). Și alte nume : Edouard Hazan — pianist brazilian; fiind cel mai bine clasat dintre brazilieni (premiul VI) va primi o bursă de studii pentru New York. O Barcarolă de Chopin izbutită. Jan Novotny-C.S.R. — sonata 4-a de Prokofiev.

În general finaliștii concursului de pian s-au prezentat bine și au asigurat ținuta de rigoare a unui concurs internațional. Poate nu era justificată promovarea unora în dauna altora care în etapele precedente au dezvăluit calități de egală valoare, uneori chiar superioare finaliștilor. Dar fiind vorba de concurs artistic (principial un non sens) trebue să fii împăcat cu nedreptatea.

Vioară — din cei 12 candidați s-au remarcat în finală 2 francezi și un englez. Patrice Fontanarosa (care a participat și este laureat al Concursului George Enescu 1964), de sigur cel mai dotat și realizat dintre violoniști : premiul I. În concertul de Brahms a produs o vie impresie și a fost îndelung aplaudat. Compatriotul său Antoine Goulard premiul II, asemeni remarcabil în Concertul de Ceaicovski. Ronald Thomas, — concertul de Brahms; (premiul III).

Printre manifestările muzicale la care am participat, se înscriu cu litere mari, concertele din săptămîna muzicală dedicată operei lui Villa Lobos. Personalitate creatoare de largă productivitate artistică (opera sa vastă însumează aproape 1000 de opusuri cu direcții variate : de la muzica populară pînă la creații monumentale (concerte instrumentale, simfonii, misse etc.) în stiluri și orientări diferite, uneori contradictorii, muzica sa cu o amprentă personală, distinctă, apare ca o importantă întregire a conceptului de muzică națională evident în opera generațiilor Bartok — Enescu — De Falla și Stravinski din perioada rusă. Villa Lobos este șeful școlii naționale muzicale braziliene, prin muzica sa o țară imensă vorbește într-o limbă proprie, conturată, în sensul major al cuvîntului. Doamna Villa Lobos, directoare a muzeului Villa Lobos din Rio, vorbindu-mi despre soțul său amintea: „Pentru el, o nouă operă muzicală era ca o scrisoare adresată umanității, de la care nu aștepta răspuns“. Amintiri comune îi legau de marele muzician român George Enescu, o adîncă stimă și considerație reciprocă.

Artiști bine cunoscuți în Brazilia și-au dat concursul în respectivele concerte ale săptămînii Villa Lobos. Dirijori ca Ioao de Souza Lima, în același timp pianist și compozitor, personalitate importantă a vieții muzicale braziliene, Isaac Karabtschevski, pianiști ca Bernardo Segall și Sonia Maria Strutt, formații de muzică de cameră, cvartete, trio-uri de suflători, orchestre de violoncele care au executat o parte din suitele așa numite „Bachianas Brasileiras”, cu toții au asigurat o bună și cît mai diferită prezentare a muzicii marelui compozitor. Cu vreo cîteva luni în urmă a fost organizat de asemeni un concurs național de pian dedicat operelor aceluiași compozitor. Întreaga viață muzicală din Brazilia se axează pe muzica lui Villa Lobos, parte constitutivă importantă a tezaurului culturii respective.

Desigur în Brazilia există multe alte nume de compozitori mai puțin cunoscute. Se pare că există o mișcare muzicală însemnată cu multiple orientări. Din păcate, timpul scurt și concentrarea generală asupra concursului și celor legate de concurs, nu mi-au dat posibilitatea de a veni direct în contact cu muzicienii respectivi spre a putea avea un schimb de idei. Din păcate: aș putea spune, (și nu este o noutate) viața muzicală și culturală în genere se dezvoltă în Brazilia oarecum anarhic, în direcții diferite, și puține sînt posibilitățile care se crează pentru un tînăr talentat și sărac, de a urma o carieră artistică. De obiceiu, garanțiile de existență lipsesc cu desăvîrșire. Se învestesc sume uriașe pentru sărbători și fast care, poate, încîntă ochiul, dar pentru o consecventă organizare a dezvoltării unei culturi, pentru formarea de generații și generații de artiști cărora să li se asigure existența ca atare, se depun cred, puține eforturi. Am întîlnit tineri pianiști brazilieni deosebit de dotați; toți mi-au afirmat că vor fi nevoiți să renunțe la cariera artistică deoarece vor trebui să facă bani ca să trăiască, să-și asigure ziua de mîine. Prin artă sînt condamnați la mizerie. Deocamdată, în Brazilia cariera artistică este un privilegiu al descendenților familiilor bogate. Este desigur, o situație de moment.

Dar odată cu lichidarea analfabetismului, printr-o vastă și eficientă acțiune de răspîndire a culturii în cele mai largi pături sociale, printr-o grije deosebită acordată dezvoltării artei și culturii, energiile spirituale nebănuite ale acestei țări se vor elibera conturîndu-se. Este opera viitoarelor generații.

NICOLAE BRINDUȘ

ÎN AJUTORUL MIȘCĂRII MUZICALE DE AMATORI

Dirijorul (II)*)

de Ion Vicol

AGOGICA

Mișcarea justă dată în interpretarea unei piese muzicale este unul din elementele creatoare ale actului interpretativ. A nu ține seama de mișcarea cuvenită înseamnă a duce piesa spre deformare, spre arbitrar.

Pentru a dovedi cele afirmate mai sus, vom lua un fragment melodic din piesele cunoscute, și îl vom executa în tempoul indicat. Îi schimbăm apoi mișcarea, cîntîndu-l în adagio, presto, etc. Deosebirile vor fi evidente.

Așadar, mișcarea schimbă caracterul piesei. De pildă poate transforma un cîntec liric într-un cîntec de joc și invers.

Ceea ce trebuie reținut în mod deosebit este faptul că în cadrul aceleiași mișcări metronomice pot exista sensuri diferite, determinate de substanța lucrării.

Este o diferență între moderatoul unui marș și cel al unui cîntec de leagăn, chiar dacă au aceeași indicație metronomică. În această privință poate fi decisivă atitudinea psihică a interpretului. În același tempo poate fi realizată o interpretare în care să se simtă tendința de reținere, de stagnare sau, dimpotrivă, alta în care să se simtă tendința de dinamizare, de accelerare.

Așa încît indicația tempo-ului nu trebuie privită în mod absolut, ci doar ca un reper.

Înțelegerea mișcării ca dimensiune vie, în desfășurarea discursului muzical, este unul din factorii care asigură interpretării dirijorale calitatea cu adevărat artistică.

DINAMICA

Nuanțele indică gradul de intensitate sonoră, necesar exprimării diferitelor stări emoționale prezente într-o lucrare muzicală, de la cele mai simple pînă la cele mai complexe.

Simțul nuanțelor, simțul dinamic, este o însușire de prim ordin a dirijorului. Și în acest domeniu exagerările ca și uniformitatea sînt direct dăunătoare.

Să încercăm a schimba, în mod intenționat — prin contrast, nuanțele unui cîntec cunoscut și îndată vom constata denaturarea expresiei sale.

SIMȚUL CULORILOR SONORE ȘI AL ANSAMBLULUI

Sînt dirijori care disting foarte corect ceea ce se întîmplă cu fiecare element în parte și la fiecare partidă din ansamblu, dar care nu intuiesc complet prezentarea sonoră a ansamblului.

Ansamblul vocal sau instrumental prezintă o complexitate de timbruri, de intensități, de culori sonore, care trebuie disciplinate, proporționate, dozate, pînă se ajunge la formarea unui aparat sonor propriu înfățișării celor mai diverse imagini și sentimente.

Pentru orice imagine, emoție, sentiment, este necesară o anumită culoare sonoră.

De aceea dirijorul nu trebuie să trateze ansamblul ca pe un element exterior, cu care duce lupta de a-l supune propriei voințe, ci ca pe o unitate vie, receptivă și activă, ținînd seama de complexul timbral al lucrării, de fluctuațiile de mișcare și desigur de limbajul specific fiecărei voci și fiecărui instrument. Aceasta în mod unitar, spre desăvîrșirea exprimării esenței artistice a piesei executate.

În teatru, regizorul ca și actorii au obligația de a cunoaște bine concepția dramaturgică a piesei interpretate și gradul în care fiecare rol slujește această concepție.

La fel și dirijorul, împreună cu instrumentiștii din orchestră sau coriștii din ansamblu, trebuie să cunoască conținutul și construcția integrală a piesei executate, să știe precis ce anume le este repartizat pentru a înfățișa corespunzător.

Este strict necesară continua supraveghere a dirijorului asupra ansamblului, controlul ca nu cumva unii dintre membrii ansambului să rămînă la o execuție exterioară sau arbitrară.

Simțul ansamblului, care stă la baza viziunii dirijorale de sinteză, se poate desăvîrși prin muncă, prin experiență.

Educația estetică și posibilitățile tehnice ale ansamblului trebuie dezvoltate pentru a deveni proprii comunicării diverselor stări emoționale, de la tragicul cel mai zguduitor pînă la optimismul cel mai luminos.

SIMȚUL DOZAJULUI, AL PROPORȚIEI, AL SIMETRIEI

Dirijorul trebuie să cunoască precis, să simtă activ ceea ce cuvine fiecărui element, fiecărui moment muzical, dozînd mișcarea, intensitatea, participarea temperamentală, fără exagerări, ci doar atît cît este necesar, pentru a nu tulbura conținutul și arhitectura piesei.

Toate variațiile agogice și dinamice să fie realizate cu echilibru, avînd o corespondență organică cu substanța piesei executate.

Creația interpretativă trebuie să respecte caracterul unitar al creației componistice. Nici un element nu poate fi tratat în mod izolat. Individualizarea unor detalii, necesară dealtfel expresivității, trebuie direcționată în sensul ideilor generale ale partiturii, păstrîndu-se *întregul* concepției și structurii artistice. Interpretarea trebuie să urmărească logica succesiunii elementelor, căci fiecare din ele are misiunea de a

*) Continuare din rev. Muzica nr. 5—6/1965.

continua discursul muzical. Aşadar, tratarea interpretativă a dirijorului necesită o atitudine clară şi hotărîtă în ceea ce priveşte înfăţişarea dramaturgiei lucrării; intenţiile pur morfologice sînt insuficiente redării conţinutului.

Dacă dirijorul încearcă să spună mai mult decît îi permite partitura, riscă să deformeze lucrarea.

Realizarea corectă a dozajului şi a raportului just dintre toate elementele (mişcare, nuanţe, contraste dinamice, expresie, tensiune etc.), constituie una din calităţile dirijorale de prim ordin.

AFECTIVITATEA

Prezentarea seacă, rece, uniformă — în practica dirijorală — nu este artă. Unii dirijori se limitează adesea la aparente realizări mulţumindu-se cu prezentarea lucrărilor doar în mod corect. Astfel de interpretări, chiar dacă nu prezintă nici o deficienţă de ordin tehnic, se opresc la marginea artei şi nu reuşesc să ne emoţioneze.

Afectivitatea este aceea care dă vibraţie artei şi putere de comunicare.

Prin afectivitate înţelegem aptitudinea de a participa emoţional în actul interpretării dirijorale.

E necesar, deci ca dirijorul să se îngrijească îndeaproape de educaţia afectivităţii sale.

De la însuşirea primelor cunoştinţe teoretice şi de la primele aplicări practice pînă la studiul din cadrul muncii dirijorale propriu-zise, prezenţa activă a afectivităţii este absolut necesară.

Nimic mecanic, şters, neînsufleţit. Studiul lucrării componistice trebuie să angajeze şi să dezvolte afectivitatea.

Cultivarea afectivităţii şi întegrarea ei în concepţia interpretativă a unei piese asigură punerea în lumină a valorilor ei emoţionale.

O lucrare muzicală, indiferent de proporţiile sale, are nevoie de o anumită „aşezare" de ordin afectiv în studiul interpretului. Acest proces afectiv este deopotrivă de important ca şi studiul tehnic, ca şi „punerea" piesei în glas sau degete.

IMAGINAŢIA CREATOARE

Totul rămîne uniform, simplist, mecanic, robit „literei" partiturii, dacă în interpretare nu intervine imaginaţia. Ea permite dirijorului să-şi însuşească muzica în mod personal, viu, original, de la cele mai mici detalii pînă la perspectiva cuprinzătoare, sintetică, a piesei interpretate.

Prin imaginaţie nu trebuie să se înţeleagă un joc gratuit al fanteziei individuale, ci facultatea superioară de a sprijini interpretarea.

De aceasta ţine capacitatea interpretului de a-şi „reprezenta" întreaga arhitectură a piesei şi de a nuanţa diversele elemente în procesul lor de interinfluenţare. Ea ajută la exprimarea vieţii interioare a piesei executate şi la realizarea dramaturgiei ei intime. Acest element al muncii interpretative presupune, desigur, originalitate.

Imaginaţia „cunoaşte", reconstruieşte, creează. Ca şi în întreaga activitate dirijorală şi în această privinţă se cere disciplină.

Imaginaţia care răstoarnă proporţiile şi duce la exagerări sau diminuări ale importanţei unor elemente căzînd în arbitrar, înstrăinează prin aceasta realitatea muzicală, deci conţinutul piesei, ceea ce este tot atît de dăunător ca şi lipsa de imaginaţie.

Sînt cazuri cînd imaginaţia, lăsată fără control, falsifică spiritul partiturii prin viziuni exterioare. Ea duce la supraprețuirea şi exacerbarea unor aspecte, sdruncinînd echilibrul muzicii, astfel derutînd pe auditor printr-o pseudo-originalitate.

Aşadar, imaginaţie creatoare, nu deformatoare şi aberantă.

INTELIGENŢA MUZICALĂ

Puterea de pătrundere în conţinutul lucrării interpretate, sesizarea cu uşurinţă a tuturor sensurilor, relaţiilor, subtilităţilor, constituie inteligenţa muzicală. Aceasta nu-i tot una cu isteţimea superficială, producătoare „de efect" în unele cazuri. Adevărata inteligenţă muzicală străbate în profunzime, luminează orice sector şi găseşte soluţii în contextul muzical cel mai complex. Inteligenţa muzicală, susţinută de o cultură temeinică (generală şi muzicală), dă posibilitatea interpretului să situeze judicios opera pe care o interpretează, să-i deslușească stilul şi semnificaţia.

MEMORIA MUZICALĂ

Prin memorie muzicală se înţelege facultatea de a păstra şi reproduce, în cazul nostru în scop dirijoral, toate elementele constitutive ale unei lucrări componistice.

Nu este vorba de a dirija totul fără partitură, deşi către aceasta ar trebui să tindă orice dirijor. Dar chiar cînd se serveşte de partitură, dirijorul trebuie să stăpînească întru totul întreaga desfăşurare a piesei dirijate. E de dorit ca partitura să servească doar ca punct de reper în timpul execuţiei. Aceasta nu înseamnă că dirijorul se poate dispensa de studiul prealabil, aprofundat, al lucrării.

Altfel, dirijorul este subordonat partiturii, neavînd libertate şi elan în interpretarea dirijorală.

Au fost dirijori cu o bogată pregătire muzicală şi cu multe însuşiri dirijorale, dar care n-au ajuns la mari realizări tocmai din cauză că nu s-au putut desprinde de partitură.

Adevărata forţă dirijorală se exprimă direct, dinlăuntrul muzicii, degajată de litera ei. Atunci, întregul proces al interpretării se desfăşoară viu, clar, echilibrat şi creator.

Capacitatea memoriei de a se dezvolta este nebănuit de mare. Nu vorbim de memoria marilor genii muzicale, care memorau o sonată sau o simfonie după o singură lectură, ci ne gîndim la dirijorii de talent, care prin muncă perseverentă ajung să dirijeze, fără partitură, programe întregi de muzică simfonică sau de operă, deşi poate la început nu făceau dovada unei memorii excepţionale.

Un exerciţiu intens, progresiv, făcut zi de zi, duce la asemenea rezultate. Chemarea în memorie a elementelor ce compun partitura muzicală trebuie să ducă la o operaţie organică, totdeauna în direcţia concepţiei de interpretare, a tratării dirijorale, ce se va exprima printr-o gestică corespunzătoare.

În acest spirit activ și sintetic trebuie educată memoria dirijorului.

GRUPA B.

ÎNSUȘIRI GENERALE

Temperamentul

Arta interpretativă, ca și cea componistică, are nevoie de un anumit element psiho-fiziologic ca să se poată realiza. Nu e suficientă cunoașterea. Cunoașterea organizează, sistematizează, disciplinează, stabilește ce este esențial, dar nu angajează și forța expresivității, căldura vibrației artistice, comunicarea vie a operei. Aici intervine temperamentul dirijoral.

Temperamentul se prezintă în diverse grade și forme.

Orice personalitate are trăsături temperamentale caracteristice. Cîte personalități, atîtea temperamente. Un interpret e calm, limitat în ce privește dinamismul interpretării (uneori aproape impasibil), altul e tumultuos, avîntat, tranșant, (poate chiar agitat).

Dirijorului îi trebuie un temperament activ și vibrant, dar în același timp bine echilibrat.

Temperamentul *nedisciplinat* și agitat, trecut peste limitele dinamismului necesar, ca, de altfel, și imobilitatea, ce se plasează sub necesar, dăunează procesului interpretativ.

Dirijorul urmează să-și cunoască bine temperamentul și să ia măsuri pentru a-l face propriu unei înalte interpretări.

Emoția și tracul bunăoară sînt manifestări specifice unui tip psiho-fiziologic cu prea puține șanse de a susține o bună interpretare. În aceste cazuri, pulsul dirijorului devine accelerat, organismul e cuprins de o tulburare generală. De multe ori, apare teama contactului cu publicul, din care cauză dirijorul ori ezită, ori precipită intrarea în scenă.

Alți interpreți, dimpotrivă, din cauza temperamentului lor calm, uneori chiar apatic, simt nevoia de stimulente medicale care să-i dinamizeze. Starea lor generală este rece, aproape indiferentă față de scenă, față de public. Știu bine ce au de făcut, stăpînesc totul din punct de vedere tehnic, dar interpretarea lor „nu va trece rampa".

Sînt necesare unele exerciții, atît pentru prima categorie cît și pentru cealaltă, despre care vom vorbi cu alt prilej.

PUTEREA DE CONCENTRARE CONTINUĂ, ATENȚIA DISTRIBUTIVĂ ȘI PERSPECTIVA SINTETICĂ

Una din condițiile fundamentale pentru o interpretare valoroasă e concentrarea continuă.

În tot timpul interpretării dirijorul nu are voie să slăbească urmărirea prezentării tuturor elementelor muzicale. Orice omisiune e de natură să slăbească unitatea și forța de expresie a lucrării.

Slăbirea tensiunii dirijorale, fie și pentru un timp cît de scurt, întrerupe contactul auditorului cu lucrarea, interpretarea rămînînd debitoare conținutului ei emoțional.

Sensurile muzicale trebuie să se rînduiască și să se desfășoare fluent, dirijorul susținînd, printr-o permanentă concentrare, cursivitatea liniei lucrării, reliefurile, intensitatea, contrastele etc.

Procesul acesta este deosebit de complex. El merge în adîncime și cuprinde simultan toate compartimentele corale sau orchestrale, controlînd și orientînd pe toți instrumentiștii în parte și ansamblu, în tot ce au de executat.

De aceea, se cere dirijorului o puternică atenție distributivă care să sesizeze tot ce se întîmplă în ansamblu, dînd indicațiile dirijorale corespunzătoare și făcînd din acest ansamblu un întreg unitar, de cel mai înalt grad al expresivității.

Dirijorul trebuie să fie hotărît, precis, preventiv. Ezitările frînează discursul muzical și primejduiesc coerența, logica desfășurării, produc îndoială, nesiguranță, tulbură susținerea sensului interpretativ.

Precizia dă încredere, animă, disciplinează, construește. De aceia indicațiile dirijorale urmează să fie distribuite cu promptitudine. Nici mai devreme, nici mai tîrziu, nici mai mult nici mai puțin decît este necesar.

Anticipația este necesară, dar excesul de anticipație nu dă răgaz colectivului să cuprindă și să epuizeze conținutul muzical al momentului prezent, deplasînd atenția executanților spre cele ce urmează. Deasemenea întîrzierea este dăunătoare, aducînd lîncezeală, deformare, pierderea identității momentului muzical.

Există o funcție specială a prevenirii, a anticipării, a angajării. Despre ea vom vorbi pe larg la capitolul interpretării.

Amintim doar că actul dirijoral nu se suprapune mecanic pe punctele verticale ale momentului. El produce în mod anticipat legătura prezentului cu momentele următoare. Față de ansamblu el se „adaptează" la cele ce se vor desfășura ulterior în discursul muzical. În acest sens se va distribui atitudinea dirijorală, gestica, mimica etc. Ca sarcini principale pe care le are de îndeplinit, se poate spune că dirijorul are, în practica sa interpretativă, următoarele funcțiuni: angajare, tratare și rezolvare.

Prin angajare se înțelege abordarea unui moment muzical cu sensurile și funcțiunile sale; prin tratare se înțelege susținerea acestui moment muzical pentru a-i exprima conținutul; rezolvarea este modul de părăsire a momentului prezent și predarea sa, în chip disciplinat, constructiv, momentului ce așteaptă să-i ia locul.

Atenția distributivă se formează prin studiu, prin exercițiu. Se va porni de la ascultarea pe două voci, descifrînd clar și exact sensul muzical, aportul expresiv al fiecărei voci, spre a realiza unitatea artistică. Deci, deslușirea particularității fiecărui element individual și cuprinderea lor într-o viziune de ansamblu.

Apoi, se va merge la 3-4-5-6-7 și 8 voci, urmărindu-se realizarea aceluiași scop.

(Va urma)

Notă: Toate acestea vor fi tratate pe larg la capitolele speciale din cursul Tratatului de dirijat. Expunerea de față, de proporții mai restrînse, are scopul de a îndrepta atenția dirijorilor și de a-i face să se preocupe cu interes de rezolvarea problemelor specifice activității lor.

Prime audiții

Preocupată să ofere publicului programe cît mai instructive și mai atrăgătoare, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii acordă, în actuala stagiune, o vie atenție creației contemporane. Recentul concert dirijat de Emanuel Elenescu a cuprins, în primă audiție, două lucrări deosebit de interesante.

„Variațiuni pentru orchestră, opus 30" de Anton Webern constituie o lucrare semnificativă nu numai pentru etapa deplinei maturități a compozitorului, dar și pentru afirmarea desăvîrșită a unei anumite direcții din muzica veacului nostru. Este fructul străduaniilor febrile ale muzicianului de a concentra în dimensiuni temporale restrînse, „aforistice", o intensă substanță expresivă, o adevărată experiență creatoare legată de marile frămîntări ale gîndirii și sensibilității omenești de la mijlocul veacului nostru. Dacă, după expresia lui Schönberg, discipolul său a izbutit „să exprime un roman într-un suspin", întregul cîmp de inovații operate de arta weberniană în tehnica creației contemporane își are rădăcinile în evoluția atinsă de muzica europeană pînă în preajma celui de-al doilea război mondial și tot aici își află limitele, punctul de criză pe care îl declanșează. Preluînd principiile depășirii tonalității în favoarea unei muzici restructurate pe noi baze raționale, Webern a știut să facă din aceasta un mijloc pentru exprimarea armonioasă și echilibrată a simțirii sale poetice, a realizat o sinteză organică între tehnică și expresie, în vreme ce reeditarea extremistă de către unii epigoni a soluțiilor sale a dus la ermetizarea discursului muzical.

Îmbogățind imaginea ascultătorilor noștri despre muzica lui Webern, Variațiuni pentru orchestră, opus 30, dezvăluie modalități de transfigurare, cu subtile nuanțe structurale și coloristice, a unei melodii lente, de fină rezonanță lirică. Interpretarea lucrării implică o excepțională precizie și coherență a atacului instrumental, un simț ascuțit al „melodiei timbrelor", care, deși au lipsit într-o anumită măsură orchestrei, au putut releva totuși, în ansamblu, specificul artei weberniene.

Primele audiții din creația compozitorului Alfred Mendelsohn au adus, cu deosebire în ultimii ani, ecoul convingător al unei activități angajate multilateral în problematica artei noastre contemporane. Temperament ardent, nu fără înclinații romantice, compozitorul își realizează evoluția artistică valorificînd acumulările din muzica timpului și din propria experiență, nu în laborator, ci în directă și permanentă confruntare cu publicul. Firește, pe aria vastă a genurilor și formelor abordate de compozitor rodesc lucrări de o variată forță și inspirație artistică; dar întodeauna aceasta păstrează ținuta unei elaborări de prestigiu, izvorîtă din muncă și din pasiune creatoare.

Astfel, chiar dacă nu atinge adîncimea de conținut și complexitatea de mijloace a recentei „Simfonii concertante pentru orgă și orchestră", „Concertul pentru vioară și orchestră" de A. Mendelsohn, prezentat în primă audiție, comunică auditoriului o autentică simțire artistică.

Deseori, cînd nu izvorăște din imagini poetice-descriptive sugerate prin versuri sau teme programatice, muzica sa interpretează liber, cu fantezie, vreun motto din poezia noastră. În Concertul pentru vioară, versurile cu titlul „La munte" ale lui Lucian Blaga prefațează în trei distihuri fiecare dintre secțiunile concertului. Elanuri cromatice și ritmice dominate de o expresivă cadență solistică alcătuiesc partea I „Urcușuri", sugerînd vigoarea tinerească, seninătatea sufletească, așa cum le simte poetul gînditor: „Vezi, tu, cum anii se sfarmă / Curme-se grijă și larmă". Un cutezător de simplu scherzo subîntitulat „Furtună în amiază", ce trepidează aproape sălbatec, exprimă „detașarea luminii din zvîrcolirile tenebrelor". Reliefînd o bogată artă armonică-variațională, Passacaglia încheie concertul într-o atmosfră de vibrantă pasiune liric-meditativă, învăluită de farmec sonor. Violonistul George Hamza — merituos propagator al muzicii noastre contemporane — a prezentat Concertul cu putere de convingere, cu pătrunderea conținutului lucrării și muzicalitate.

Promițătoare la început prin clocotul ritmic și volubilitatea combinațiilor orchestrale, „Simfonia a V-a" de Bohuslav Martinu își pierde interesul de-a lungul desfășurării sale, evocînd, după părerea mea, prea direct momente ale simfoniei romantice. Ea a fost prezentată cu o remarcabilă ținută de ansamblu și o participare autoritară a șefului de orchestră.

V. TOMESCU

Retrospectivă

La orchestra Cinematografiei, dirijorul cehoslovac Eduard Fischer a prezentat, în interpretarea solistică a lui Virgil Pop, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mihail Andricu. (A se vedea analiza lucrării în numărul de față al revistei). Pătruns de un lirism efuziv, sincer, concertul a impresionat prin faptul că Mihail Andricu face să intre în joc de data aceasta plinul sensibilității sale artistice deosebite. Impresionează foarte plăcut și anumite culori orchestrale noi, de o mare limpiditate, originale și accesibile. Expresie a unui remarcabil talent de simfonist, a unei vaste experiențe creatoare și totodată a unei culturi de înaltă și rafinată structură, Concertul se situează la loc de frunte în literatura noastră muzicală a genului. Violonistului Virgil Pop îi revine meritul de a-l fi asimilat în cele mai bune condiții. Tonul său a fost foarte cald, frazarea a avut distincție iar faptul că la solicitarea publicului concertul a fost, în parte, bisat, dovedește peremtoriu succesul deplin de care s-a bucurat.

Să arătăm, de asemenea, însușirile dirijorului Fischer (șef de orchestră permanent la Gottvaldow, premiat la Concursul internațional al tinerilor dirijori de la Besançon) : intuirea exactă a sensurilor unei partituri noi, gestica sobră și eficientă, mediația ireproșabilă între solist și orchestră.

La Filarmonica „George Enescu", dirijorul Mircea Basarab a prezentat *Simfonietta* de Ludovic Feldman. La o vîrstă respectabilă Ludovic Feldman se dovedește activ și... tînăr. El este sintetic, unitar în stilul pe care îl imprimă lucrării. Mircea Basarab are darul de a comunica orchestrei, fără ambiguități, concepția sa interpretativă, de a o stimula și îndruma către exprimarea justă a intențiilor compozitorului, de a face, în același timp, o legătură foarte bună cu ascultătorul.

Emanuel Elenescu a prezentat la orchestra Radioteleviziunii, *Variații Simfonice pentru orchestră* de Wilhelm Berger, o lucrare ce datează din 1958 — ceea ce nu trebuie neglijat, întrucît tînărul compozitor merge cu pași mari și de atunci pînă în prezent succesele sale au fost și sînt de răsunet internațional. Lucrarea vădește un fond puternic și profund de sensibilitate, la răstimpuri o gravitate și vigoare care impresionează. Din punctul nostru de vedere, credem că „Variațiile simfonice" au o densitate orchestrală permanent mare. Nu este un repros, ci o constatare. De altfel, azi, compozitorul scrie mult mai aerat. Concepția sa evoluată, disponibilitățile scrisului său muzical și convingerea cu care slujește arta căreia s-a dedicat, îl situează în primele rînduri ale compozitorilor noștri tineri.

La același concert simfonic am ascultat, în interpretarea lui Dumitru Pop, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Liviu Glodeanu. Compozitorul se afirmă necontenit cu seriozitate. Sînt puțini ani de cînd a terminat Conservatorul ; totuși la activul său se înnumără o seamă de lucrări : cantate cu un conținut progresist, muzică simfonică pentru copii, concerte pentru coarde și percuție, pentru pian și orchestră, muzică de cameră, de film ș.a.

Glodeanu vădește în această lucrare un lirism concentrat și oarecum „repliat", care nu se revarsă în expansiuni grandilocvente ; ne referim la prima parte a lucrării. Adagio. Vitalitatea, dinamismul care îl animă pe compozitor apar în partea a doua (Allegro). Orchestra și solistul își suprapun nu rareori discursul muzical, liber, în forme deschise deși momentele de dialog și de cadență sînt de asemenea prezente, după cum părții a doua i se poate recunoaște și forma de sonată. Ceea ce e de subliniat este evoluția limbajului expresiv al compozitorului (aici deosebit de bogat) și paleta sa coloristică, neîncărcată dar cu atît mai eficientă. Pentru flautistul Dumitru Pop execuția a fost totuși un adevărat tur de forță, avînd în vedere dificultățile cu care e semănată lucrarea și care, cu evidență, nu au fost căutate, ele rezultînd din jocul inspirației. Solistul, orchestra și dirijorul și-au dat mîna pentru a prezenta în condiții optime o lucrare a cărei primă audiție, sîntem convinși, nu va fi și ultima.

OPERA COMICĂ DIN BERLIN

Spectacolele Operei comice din Berlin au fost urmărite de o seamă de oameni de artă și cultură. Interesul a fost polarizat îndeosebi de concepția regizorală a reputatului om de teatru Walter Felsenstein. În *Povestirile lui Hoffmann*, ca și în *Opera cerșetorilor*, Felsenstein a procedat, cu mult curaj, la revizuirea libretului, la eliminarea anumitor recitative, chiar a unor fragmente muzicale, avînd în vedere „înlănțuiri și îmbinări libere dintre proză, melodramă și cînt". În programul său de sală — i-am spune program manifest — regizorul arată că „a putut să introducă muzica acolo, dar numai acolo, unde cuvîntul vorbit nu mai este suficient, unde muzica devine expresie autentică și necesară, sau, pe de altă parte, mijloc pentru desfășurarea unor acțiuni ireale". Este profesiunea de credință a lui Felsenstein care, ca om fonciarmente de teatru, crede că se poate dispensa, cînd vrea și cum vrea, de un mijloc artistic... „accesoriu" : muzica. Nu putem fi de această părere. Am fi curioși să cunoaștem ce a mai rămas, în regia sa, din operele *Falstaff, Othello, Bărbierul din Sevilla, Flautul fermecat, Freischütz* și încă altele prezentate pe scenele unor teatre din Moscova, Berlin, Praga, Budapesta. Noi credem că o partitură muzicală, fie ea semnată de Offenbach sau de Gay, nu poate fi totuși redusă, trunchiată, adaptată și reconsiderată, cu pasaje întregi eliminate. Unii artiști de operă de la noi, cu deosebire vîrstnici, (printre care cei care au cîntat în *Povestirile lui Hoffmann)* au rămas deconcertați de noua versiune a lui Felsenstein.

Cu aceste rezerve, vom arăta că ambele lucrări prezentate la Teatrul nostru de operă și balet au impresionat prin caracterul închegat și unitar al spectacolelor respective, prin ingeniozitățile de ordin regizoral, prin valoarea jocului actoricesc. Așa cum am menționat, nu mai pot fi discutate, aici, amănuntele. Totuși există unele scene care s-au întipărit în memorie cu forța unor inciziuni de aqua-forte. Așa bunăoară în tabloul grizetelor din *Opera cerșetorilor*, costumația, machiajul, atitudinile fiecăreia dintre femei, păreau desprinse dintr-o pînză de Toulouse-Lautrec. Alte ori am avut impresia că asistăm la o scenă de moravuri zugrăvită de Hogarth ; tot astfel, unele personaje statice care se aflau permanent cu spatele la public, erau o adevărată încîntare prin poza și îmbrăcămintea lor aidoma cu cele din pînzele unui Canaletto sau Guardi de pildă. Regia a urmărit cu evidență și a reușit pe deplin realizarea acelor adevărate tablouri vivante. Să mai vorbim de jocul actorilor ? Fiecare a apărut, chiar și în cele mai mici roluri, un desăvîrșit artist iar corespondențele cu muzica au fost tot timpul ideale.

Pentru cine nu cunoaște versiunea inițială a lucrărilor prezentate — și cîți oare pot afirma că le cunosc ? — spectacolele cu *Povestirile lui Hoffmann* și *Opera cerșetorilor* au reprezentat nu numai o delectare superioară dar și luarea de contact cu un original suflu artistic, de mare calitate, în domeniul teatrului muzical.

FESTIVALUL SIBELIUS

Centenarul nașterii lui Sibelius a prilejuit manifestări artistice deosebite. La Radioteleviziune muzicologul George Sbârcea a evocat figura bardului finlandez, după care dirijorul Emanuel Elenescu a prezentat un întreg program Sibelius. Este interesant de constatat că muzica lui Sibelius, cu nota ei particulară, nostalgică, evocatoare a peisajului finlandez a vieții oamenilor locului, este iubită nu numai în țările scandinave dar și în Anglia, Statele Unite, Canada. (Violonistul Ion Voicu ne-a relatat că această muzică și, în speță Concertul pentru vioară și orchestră, i-a fost cerută cu prilejul turneului său din anul trecut în America de Nord). La noi, răsfoind, retrospectiv, programele Filarmonicii, întîlnim nu rareori lucrările compozitorului, deși în țările latine și, în general, meridionale, este mai puțin cîntat. În programul concertului a figurat, între altele, Concertul pentru vioară și orchestră, redat de Cornelia Bronzetti cu evidențierea elegantă și sigură a melodicei acestuia ; scurtele cadențe, cu toată virtuozitatea cerută. Este o violonistă care aplicîndu-se în chip foarte sîrguitor studiului, a ajuns să stăpînească, deși atît de tînără, un repertoriu însemnat, de la Bach, Mozart, Vieuxtemps, pînă la Sibelius. Dirijorul Emanuel Elenescu apare tot mai des în fruntea orchestrelor noastre. Frecvența aceasta se explică, între altele, prin munca sa artistică, desfășurată fără preget și care mai curînd sau mai tîrziu își arată roadele. În cadrul concertului a prezentat în condiții foarte bune, două lucrări de Sibelius în primă audiție — ceea ce reprezintă, fără îndoială un efort în plus. În Simfonia a V-a redată cu claritate deplină a reușit să creeze atmosferă, după cum în poemul simfonic *Tapiola* ne-a făcut să gustăm acea poezie gingașă a străvechilor legende finice ce stau la temelia lucrării.

Tot în cadrul centenarului menționat, Uniunea compozitorilor a organizat, la magazinul „Muzica", o expoziție Sibelius care s-a bucurat de un deosebit succes iar Editura Muzicală a tipărit, cu promptitudine, volumul *Jan Sibelius* de George Sbârcea.

PREMIERA OPERETEI „CLOPOTELE DIN CORNEVILLE"

Teatrul de operetă își îmbogățește cu greu repertoriul care numără în stagiunea curentă abia zece lucrări, este unul din punctele nevralgice care trebuie absolut remediat în activitatea sa.

Am urmărit, la premieră, opera comică „Clopotele din Corneville" de Robert Plauquette, una din piesele de succes ale genului cu care prilej am putut constata că soprana Valli Niculescu se dovedește într-un continuu progres. Vocea sa de o mare claritate și forță a dominat ansamblul, pliindu-se tuturor exigențelor de expresie ale rolului. Jocul său e plin de umor, și dezinvoltura scenică cuceritoare. Silviu Gurău, actor de valoroase resurse interpretative, a dat relief personajului întruchipat, datorită unui joc nuanțat, unei mimici dintre cele mai elocvente. Restul ansamblului s-a achitat mai mult sau mai puțin onorabil.

Corul (dirijor Costel Rădulescu) a cîntat cu fermitate intonațională și cu intensități moderate. Momentele de balet, coregrafia Elena Penescu-Liciu au fost agreabile, dar fără o inventivitate deosebită.

Orchestra a cîntat la un nivel sonor ridicat și cu destule deficiențe intonaționale; nu putem eluda faptul că între scenă și fosă s-au creat deseori decalaje, pe care însă dirijorul Gherase Dendrino reușea, pînă la urmă, să le anuleze.

Regia (Barbu Dumitrescu) a intenționat avînd alături pe Elena Agapie (costume și decoruri) să „modernizeze" spectacolul.

Decorurile, foarte sumare — ceea ce nu ar fi fost rău — s-au redus la 2—3 paravane de un simplism sub critică, ce se schimbau pe o față sau alta, s-au ...între ele. Marea era reprezentată printr-o coloană de pînză lucioasă gofrată, ce mergea îngustîndu-se în sus ; părea un postament... (Am aflat că trebuie să simbolizeze marea prin faptul că la un moment dat un interpret a *plonjat* prin această coloană... undeva, dincolo de ea). Ceea ce s-ar cere remediat cu precădere este acea mișcare exagerată în scenă, agravată de gălăgia figuranților și care are un caracter aproape permanent. Din cauză că la un moment dat vorbesc mai multe personaje deodată (și încă feminine, la un diapazon înalt) nu se mai înțelegea decît prea puțin din text care credem că includea elemente noi, cu atît mai mult cu cît în invitația primită pentru spectacol nici nu se mai specificau libretiștii Clairville și Gabet ci doar V. Timuș și M. Păun, adăugîndu-se, în paranteză, că aceasta este versiunea românească.

Am sugera direcției de scenă să realizeze viața și ritmul alerat al spectacolului nu prin mijlocirea agitației și zgomotului cît cu celelalte elemente actoricești și scenice.

CONCLUZII

Stagiunea muzicală, așa cum rezultă din urmărirea mai îndeaproape a manifestărilor din luna decembrie, se prezintă satisfăcător. Pe marginea programelor sînt de făcut și unele observații globale.

S-a căutat la Filarmonica „George Enescu", apoi și la Radioteleviziune, să se ajungă la o planificare a concertelor care să reprezinte o anumită stabilitate de perspectivă. Aceasta, din motive diverse nu a reușit totuși pe deplin.

Au fost anunțate o seamă de nume mari ale artei interpretative care urmau să vină la noi. Prezența acestora e de natură să dea, evident, o și mai mare strălucire vieții noastre muzicale. Totuși, exceptînd pe dirijorul Igor Markevitsch, o personalitate cu totul remarcabilă, au lipsit „la apel" un Aldo Ciccolini de pildă (care nu este de altfel la prima sa defecțiune de acest gen). Asemenea carențe nu sînt de natură să întărească prestigiul concertelor noastre simfonice : dimpotrivă, ele contribuie la slăbirea încrederii ascultătorilor, a abonaților.

În ceea ce privește angajarea soliștilor, sîntem de părere că asemenea contractări se cer realizate după

o informație mult mai largă, mai bine documentată. Am fi astfel scutiți de surprize cu totul negative ca cea prilejuită de violonista — pentru a da numai cel mai flagrant exemplu — Hisako Tsuji.

Muzica românească s-a bucurat și se bucură de o prezență mai mult sau mai puțin satisfăcătoare în programele de concert. Dar și aici este de observat o mai mare atenție în ceea ce privește periodicitatea și revenirea unor lucrări binecunoscute, în vreme ce o seamă de alte compoziții își așteaptă rîndul de multă vreme. Așa se face, de exemplu, că *Variațiile simfonice* de Wilhelm Berger nu au văzut lumina audiției decît după... șapte ani de cînd au fost compuse, vreme în care compozitorul a evoluat mult, astăzi aflîndu-se într-o zonă de preocupări creatoare pe care am dori să le cunoaștem într-un viitor mult mai apropiat.

Dacă muzica românească trebuie, cu necesitate, să își aibă locul absolut în fiecare program, nu e mai puțin adevărat că un concert exclusiv de muzică românească nu e de natură să atragă pe toți amatorii de concerte simfonice ori de cameră.

În această ordine de idei, sugerăm conducerii Teatrului de Operă și Balet o mult mai atentă preocupare pentru promovarea repertoriului românesc contemporan care a ajuns să fie aproape absent de pe afișe. Este inadmisibil ca o lucrare de valoarea baletului „Întoarcere din adîncuri" de exemplu, să nu apară decît de două ori, maximum trei ori, într-o stagiune.

În schimb, baletul „Domnișoara Nastasia" a fost reprezentată fără ca Uniunea compozitorilor, care este forul competent și autorizat, să-și spună cuvîntul, să fi cunoscut măcar că există această lucrare.

Lipsurile menționate mai sus sperăm că vor prilejui o mai serioasă și atentă verificare a programelor de concert, operă și balet.

J.-V. PANDELESCU

Terminologia muzicală

În discuțiile curente de teorie a literaturii și artei se pune din ce în ce mai mult problema unificării terminologiei. În cursurile și tratatele de introducere în literatură, în studiile de estetică sau în dicționarele de artă se caută termenii cei mai proprii și în același timp cei mai utilizați.

Dacă în domeniul literaturii specialiștii (critici, teoreticieni și istorici literari) au ajuns la fixarea unei terminologii științifice, vorbindu-se chiar de o severă *știință a literaturii*, în muzicologie lucrurile sînt departe de acest stadiu. Chiar muzicologia, ca știință sau disciplină științifică, nu este definită uniform. *Dicționarul de neologisme* de C. Maneca și F. Marcu, apărut în 1961, definește muzicologia ca „disciplină care studiază istoria și teoria muzicii, cultura muzicală a popoarelor", incluzînd aici și etnomuzicologia. După același dicționar *„muzicolog* = specialist în studiul muzicii, teoretician al muzicii".

A. Doljanski explică termenul de *muzicolog* ca specialist într-unul din domeniile *științei muzicale* (muzicologia): cercetător științific, critic, profesor, metodist, bibliotecar, redactor, lector, conducător artistic al unei instituții muzicale etc.

Termenul de *muzicologie* a fost utilizat prima dată de F. Chrysander, în 1863, sub forma *Musikwissenschaft*, de unde mai tîrziu, după 1914, a evoluat termenul francez rămas în funcțiune pînă azi. Nu vom repeta argumentările de poziții ale procesului muzicologiei europene ca știință de la *muzicologia* așa zisă *clasică* pînă la *etnomuzicologie;* subliniem numai faptul că discuțiile care se fac asupra obiectului acestei științe au repercusiuni asupra utilizării termenului.

Sînt cunoscute dezbaterile asupra acestei probleme în presa de specialitate, în enciclopedii (ref. *Encyclopedie de la musique*. Fasquelle, III, p.p. 268—272) în lucrări speciale (*Precis de muzicologie* de Jacques Chailley) etc. Opiniile noastre se vor rezuma mai mult la o direcționare de ordin filologic. În accepția curentă se stabilește din ce în ce mai mult ideea că muzicologul e un specialist în domeniul criticii muzicale, al istoriei muzicii sau o persoană cu preocupări în domeniul esteticii și teoriei muzicii. Dar nu orice activitate legată de muzică oferă titlul de muzicolog; mai mult, muzicologia începe să se restrîngă ca sferă de preocupări numai la istoria și teoria muzicii, critica muzicală formînd un domeniu distinct de activitate.

Făcînd o paralelă între știința literaturii și a muzicii, critica muzicală ar corespunde criticii literare, istoria muzicii istoriei literaturii iar teoria muzicii teoriei literaturii. În acest caz muzicologia ar cuprinde aceste trei domenii și ar corespunde, aproape identic, științei literaturii. În cadrul acestei praralele putem extinde explicația noastră arătînd că *etnomuzicologia* (muzicologia comparată) ar corespunde *literaturii comparate* (disciplină universitară, deplin acceptată ca știință).

În lucrările românești termenul utilizat este cel francez, declinat ca noțiune generică pentru preocupările mai restrînse arătate mai sus.

Cel mai mare neajuns în privința unificării termenilor muzicali îl formează diferența de tratament de la dicționarul Academiei Republicii Socialiste România, la nomenclatura de specialitate, din lucrările tipărite la Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România. În acest context vom face o prezentare filologică a termenilor cu amendările ortografice pe care le credem necesare și cu eventualele propuneri de unificare.

O primă discuție o reclamă dualismul: vioară-violină. Dicționarul definește termenul: *violină* = *vioară* s.f. din italianul *viollino; vioară* =-violină; muzicantul care cîntă la vioară = violonist, viorist (fără nicio gradație de nuanță).

Am întîlnit persoane, destul de bine pregătite care făceau o diferențiere de obiect între *vioară* și *violină*. Dar nu de aceștia e vorba. Unii compozitori preferă termenul *violină* și alții *vioară*.

George Enescu, de exemplu, utilizează curent cel de al doilea termen: „Aubade — Trio pentru *vioară*, violă și violoncel" (1899); „Tarantelă pentru *vioară* și pian (1895); „Sonată pentru *vioară* și pian în la minor" (1895); „Impresii din copilărie, Suită pentru *vioară* și pian" (1940); „Cvintet pentru pian, două *viori*, violă și violoncel în la minor" (1940) etc.

În memorii, interviuri, articole, Enescu, instruit în școala franceză, cu o profundă cultură franceză și cu însușirea superlativă a limbii franceze, uită pe *violon* pentru autohtonul *vioară*. În schimb, cu un admirabil simț al limbii române, denumește *violonist* și nu *viorist* pe muzicantul care cîntă la vioară. Preferința este explicabilă din cauza nuanței pseudo-peiorative a acestui termen care nu denumește pe un interpret ci numai pe un meșteșugar.

Alți compozitori preferă neologismul: Ludovic Feldman: „Trio de coarde, pentru *violină*, violă și violoncel" (1958); Alfred Mendelsohn: „Partita pentru *violină* solo" (1960).

Preferințele sînt împărțite și în mediul didactic: Profesorii Ionel Geantă și George Manoliu au publicat un *Manual de vioară;* Anton Adrian Sarvaș a întocmit un volum de *Studii tehnice pentru violină.*

Muzicologii sînt, în majoritate pentru termenul *vioară,* termen pentru care subscriu și cei mai mari scriitori români de la Eminescu la Arghezi. Arghezi a scris un întreg poem închinat acestui instrument: *Monotonie pe vioară.* În pledoaria noastră pentru termenul autohton în denumirea instrumentului și pentru neologismul de nuanță în determinarea lingvistică a interpretului vom indica utilizarea termenului la Arghezi și George Călinescu :

Tudor Arghezi :

„Durerea noastră surdă și amară
O grămădii pe-o singură *vioară*"
(Testament)

„I-am ascultat *vioara* două ore... *Vioara* vine să ne spuie și nouă..."
(Lăuta lui Oistrah)

G. Călinescu :

„Poetul Bacovia a făcută muzică și și-a scris versurile după strunele *vioarei*
(Ist. lit. române... p. 627)

Poetul Șt. Petică își numește unul din volume „Cînd viorile tăcură...". Închipuiți-vă cum ar suna: „Cînd violinele tăcură..."

În numărul 3/1965 al revistei *Secolul 20,* dedicat muzicii, cu cîteva excepții, este utilizat numai termenul *vioară.* Un exemplu concludent îl găsim în articolul lui Ioan D. Gherea „Complice cu Enescu" unde se citează o mărturisire a lui Enescu: „*Vioara* mi s-a prefăcut în urnă lacrimală". Înlocuiți termenul cu violină și expresia și-a pierdut toată savoarea.

În unele cazuri, foarte rare, *violina* e un termen căutat pentru o nuanțare, inutilă, după părerea noastră. Nici utilizarea termenului tehnic de *cheie de violină* nu este presant obligatorie; *cheie de vioară* este la fel de corect.

Este indiscutabilă utilizarea neologismului de nuanță *violonist* care nu e identic, în acest context, cu *viorist* și care nu reclamă, fiind un caz particular, generalizarea celui dintîi.

Dicționarul Academiei, care cuprinde *limba română modernă* a fost întocmit pe baze profund științifice și în consecință profund obiective: termenii explicați au flexiuni gramaticale verificate de practică. Redactorii au consultat un număr mare de persoane și au înregistrat pronunția și grafia cea mai răspîndită. Cînd a fost vorba de termenii muzicali, alcătuitorii n-au mai apelat la cei care utilizează acești termeni (muzicologi, compozitori, instrumentiști, cadre didactice, studenți etc.), ci au dedus formele gramaticale prin analogie.

Contrabas devine la plural *contrabasuri,* formă pe care niciun instrumentist nu o acceptă dar pe care redactorii noștri, conform *îndreptarului ortografic și ortoepic* al Institutului de lingvistică o perpetuează. Dintr-o anchetă personală în mediul de specialitate am înregistrat forma *contrabași,* formă care nu pune în pericol noțiunea prin confuzia dintre instrumente și oameni.

Dicționarul recomandă pluralul *clarinete* la *clarinet.* Practica impune, termenul *clarineți.*

Dacă ar fi urmat aceeași schemă dicționarul trebuia să dea pluralul *oboiuri* dar îl dă corect: *oboaie.*

Pentru *corn* (recte *Corn englez*) dicționarul indică numai forma de singular. În realitate pluralul este frecvent sub forma *corni.*

Este de-adreptul peiorativă forma de plural pe care *dicționarul* o indică pentru *trombon-tromboane.* Forma utilizată, cu mai mult simț lingvistic de specialiști este *tromboni.*

Violoncelul flexionează la plural *violonceli* și nu *violoncele* iar fagotul și *contrafagotul-fagoți* și *contrafagoți* și nu *fagoturi* și *contrafagoturi* cum spune dicționarul.

Utilizarea în formele propuse de noi este cea *realistă,* bazată pe practică, nu confecționată prin deducții și analogii. Din nevoi directe instrumentiștii spun la plural *flauți* și nu *flaute* deși flaute se pare că e mai frumos.

În privința *clarinetului* termenul este autohtonizat prin schimbarea genului; în limba franceză instrumentul este substantiv femenin: la *clarinette.* Dacă în românește spunem *clarineta* pluralul este *clarinete* așa cum îl dă și *Dicționarul limbii române moderne;* în uzajul comun singularul *clarinet* dă la plural *clarineți* iar *clarineta* apare ca termen din ce în ce mai rar și numai în orchestrele populare.

Timpanul ca instrument a intrat la noi sub o influență italiană (timpano) și de aceea pluralul *timpani* e mai corect decît *timpane* care e o flexiune a unui neologism de origine franceză din domeniul anatomiei (tympan).

Fligornul face pluralul în *fligorni* și nu *fligornuri.*

În privința indicațiilor tehnice de scriitură ortografierea unor termeni este lăsată aproape la voia întîmplării. Recomandarea dicționarului este foarte vagă și tratarea se face prin apreciere : dacă neologismul (termen tehnic) s-a aclimatizat, adică dacă are o utilizare tradițională, se scrie fără cratimă. După această elastică apreciere trebuie să scriem *radio-radioul, solo-solo*-ul, *tempo-tempoul, allegro-ul* etc.

Pentru evitarea acestor inconsecvențe dictate de aprecierea gradului de tradiționalizare a termenului propunem ori unificarea prin asimilare (scrierea necondiționată, fără cratimă) ori crearea unei construcții perifrastice.

EMIL MANU

„Lipatti" de Dragoș Tănăsescu

Editura „Meridiane" 1965

Albumul Dinu Lipatti, apărut în Editura Meridiane și realizat de către profesorul Dragoș Tănăsescu, are meritul de a prezenta viața și activitatea marelui nostru artist în mod succint, abordînd complet aspectele evoluției acestuia.

În prima parte a studiului introductiv, autorul pornește de la descrierea mediului muzical în care s-a născut Dinu Lipatti, subliniind însușirile muzicale și morale deosebite ale interpretului ce începuseră să se contureze încă de la o vîrstă fragedă. Expunerea este interesantă, colorată și bogată în documente: aprecieri ale cîtorva mari personalități din acea vreme: George Enescu, Paul Dukas, Alfred Cortot, Ernest Ansermet ș.a. De asemenea, sînt pline de interes cuvintele lui Lipatti însuși, extrase din corespondența cu profesorii săi, Florica Musicescu și Mihail Jora. Aceste din urmă documente, inedite, aduc multe lămuriri prețioase pentru cunoașterea artistului și scot în evidență aportul hotărîtor al școlii românești de pian și compoziție în formarea lui. Autorul relevă apoi activitatea muzicală laborioasă a lui Lipatti și abnegația cu care și-a servit arta pînă în ultima clipă a vieții.

În partea a doua a studiului, intitulată „Criticul, profesorul, compozitorul, interpretul", găsim o privire de ansamblu asupra multiplelor fațete ale personalității lui Dinu Lipatti, cu sublinierea întrepătrunderii activității interpretative cu cea componistică și critică. Asupra celui din urmă aspect, autorul prezintă amănunte noi, relevînd un început foarte promițător. În scrisori sînt pagini de critică muzicală de calitate, caracterizări valoroase ale muzicienilor din acea epocă și unele considerații despre propria sa activitate, față de care Lipatti se dovedește deosebit de exigent. În domeniul publicistic, se menționează colaborarea lui la ziarul *Libertatea* (1939). Multe extrase din corespondență și articole, îmbogățesc expunerea, ilustrînd gîndirea artistică superioară a marelui pianist.

Activitatea didactică este definită tot cu ajutorul citatelor, deoarece adesea Lipatti și-a exprimat clar metodele sale de aplicare a principiilor pedagogice.

Compozitorul și interpretul sînt înfățișați succint: *compozitorul*, printr-o privire de sinteză, urmărindu-se influențele neoromantice, impresioniste și diverse tendințe spre atingerea unui limbaj contemporan, ce se observă de-a lungul evoluției componistice, iar *interpretul*, cu sublinierea unității dintre cei trei factori: senzorial, intelectual și afectiv.

Privind în ansamblu studiul introductiv al lucrării, constatăm că referirile la activitatea de compoziție a lui Dinu Lipatti sînt prea sumare, atît în partea biografică, cît și în partea a doua. Am fi dorit să găsim comentate (evident în limitele spațiului restrîns al cărții) operele de maturitate ale artistului român, pentru întregirea imaginii compozitorului. Bunăoară, „Trei dansuri românești pentru pian și orchestră" — lucrare valoroasă prin inspirația populară și prin măiestria compoziției — (executate în prima audiție, la Geneva de autor, acompaniat de orchestra Suisse Romande condusă de Ansermet, la 11 octombrie 1945). E demn de adăugat că în Ziarul „Le Suisse" din aceeași dată, cunoscutul muzicolog elvețian *Aloys Mooser*, remarcă prospețimea și expresivitatea temelor populare, originalitatea ritmurilor, savoarea învestmîntării armonice și în general noutatea acestei compoziții și interesul suscitat în public.

Albumul propriu-zis cuprinde imagini, fotografii, facsimile după manuscrise originale, scrisori, programe și alte documente. Ilustrația este foarte bogată, cu elemente inedite de mare interes, unele deosebit de emoționante (remarcăm, de exemplu, expresia transfigurată, ireală, a pianistului la ultimul său recital, sau sugestiva fotografie intitulată „in aeternum"). Prezentarea grafică (ajutată de formatul relativ mare al cărții) este bună, punînd în valoare fotografiile, chiar atunci cînd reproducerea lor nu este de primă calitate. În ce privește coperta, am fi preferat-o mai puțin sumbră și cu o fotografie mai reprezentativă.

În încheierea lucrării găsim o listă a compozițiilor lui Dinu Lipatti și o discografie. Ceea ce lipsește, însă, este o bibliografie, măcar a celor cîteva lucrări mai ample apărute pînă acum. Autorul citează în studiul introductiv numai cartea „Hommage à Dinu Lipatti" și cîteva articole din presă. Este regretabil faptul că cititorul e nevoit să consulte dicționarele străine (ca Fasquelle, de pildă, în care se menționează și unele studii publicate în țara noastră), pentru a găsi o bogată bibliografie Lipatti.

Cu toate acestea, albumul „Lipatti" de Dragoș Tănăsescu rămîne o lucrare valoroasă care pune în lumină, cu competență și pasiune, figura unuia din cei mai proeminenți artiști ai țării noastre.

GRIGORE BÂRGĂUANU

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

...lioteca oraș
4 ex

Cuprinsul

Rezonanțe ale muncii artistice 1

Momente militante din istoria muzicii noastre. (documente) 9

OPINII

Ion Pascadi

Concret — istoric și general — uman în dezvoltarea valorii estetice 12

NOI CREAȚII

Felicia Donceanu

Concertul pentru vioară și orchestră de Mihail Andricu 21

Irina Odăgescu

Nocturnă pentru orchestră simfonică de Ștefan Zorzor 24

PUNCTE DE VEDERE

Sergiu Sarchizov

Prokofiev astăzi 27

DE PESTE HOTARE

Grigore Constantinescu

Colocviul internațional de la Leipzig 33

George Teodorescu

Principii ale metodelor „Teatrului muzical" 34

Nicolae Brînduș

Rio de Janeiro 36

IN AJUTORUL MIȘCĂRII MUZICALE DE AMATORI

Ion Vicol

Dirijorul (II) 40

CONCERTE SPECTACOLE

V. Tomescu

Prime audiții 43

J.-V. Pandelescu

Retrospectivă 43

★

Emil Manu

Terminologia muzicală 46

RECENZIE

Grigore Bărgăuanu

„Lipatti" de Dragoș Tănăsescu — Editura Meridiane, 1965 48

Sommaire

Échos du travail artistique 1

Moments militants dans l'histoire de la musique roumaine (documents) 9

OPINIONS

Ion Pascadi

Les caractères d'ordre historique et général humains dans le développement des valeurs esthetiques 12

NOUVELLES CRÉATIONS

Felicia Donceanu

Le concerto pour violon et orchestre de Mihail Andricu 21

Irina Odăgescu

Nocturne pour l'orchestre symphonique de Ștefan Zorzor 24

POINTS DE VUE

Sergiu Sarchizov

Prokofiev aujourd'hui 27

LA MUSIQUE A L'ETRANGER

Grigore Constantinescu

Le Coloque international de Leipzig 33

George Teodorescu

Principes de methode dans le „théâtre musical" 34

Nicolae Brînduș

Rio de Janeiro 36

POUR VENIR EN AIDE AU MOUVEMENT MUSICAL DES AMATEURS

Ion Vicol

Le dirigent (II) 40

CONCERTS-SPECTACLES

V. Tomescu

Premières auditions 43

J.-V. Pandelescu

Rétrospective 43

★

Emil Manu

La terminologie musicale 46

CHRONIQUE DU LIVRE

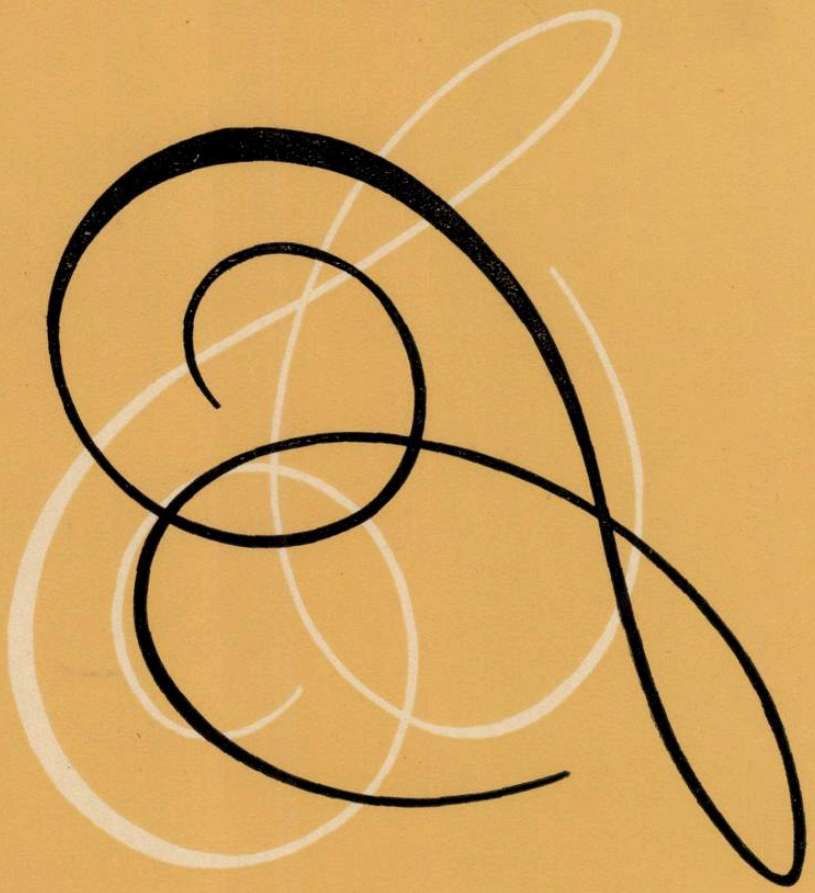
Grigore Bărgăuanu

„Lipatti" par Dragoș Tănăsescu 48

I. P. „Informația" — c. 3179

64.421

LEI 7



muzica

MARTIE

1966

3

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 3 MARTIE 1966

DISCUŢIE

Raportul între naţional şi universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii

de Zeno Vancea şi Ştefan Niculescu

Încercarea de a da o definiţie mai întîi noţiunii de artă muzicală naţională se loveşte de numeroase dificultăţi.

De obicei, prin artă muzicală naţională se înţelege o artă care, datorită unui anume fond emoţional, exprimat prin unele particularităţi de limbaj, reuşeşte să dea o imagine a sensibilităţii artistice a unui popor. Aşa cum spunea Enescu, „muzica este un grai în care se oglindesc fără putinţă de prefăcătorie însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor".

O astfel de creaţie este deci apropiată ca sferă emoţională de cea a muzicii populare a respectivului popor, iar limbajul ei poate fi constituit din particularităţi ale folclorului, particularităţi deosebite de cele ale artei altor popoare. În acelaşi timp, atît sfera emoţională cît şi particularităţile muzicii unui popor se modifică de la o epocă la alta în funcţie de modificările condiţiilor sociale, economice şi culturale.

Este suficient să analizăm, în acest sens, diferitele etape ale dezvoltării muzicii noastre culte în ultimii 150 de ani, pentru a constata deosebiri ale fondului emoţional, ale limbajului, ale modului de exprimare etc., aproape de la o generaţie la alta. Aceste schimbări, existente şi la celelalte şcoli naţionale, se datoresc în parte izvoarelor din care s-au inspirat compozitorii noştri.

Se ştie că primii compozitori români au avut marele merit de a pune temelia muzicii culte româneşti de tip european. De la primele lor creaţii, ei şi-au pus problema creării unui specific naţional, unind elemente melodice populare cu tehnica occidentală de compoziţie (de pildă, armonia şi formele clasicilor vienezi). Înaintaşii au ignorat însă izvoarele mai bogate ale creaţiei populare reprezentate prin cîntecele şi dansurile săteşti, inspirîndu-se din acea artă populară care le era mai la îndemînă: folclorul orăşenesc.

De proveniență cîndva rurală, asimilînd însă, cu timpul, în mediul urban, diferite elemente stilistice străine ca, de pildă, cele provenind din lumea greco-orientală, din muzica de operă italiană, din romanţa rusă, din opereta vie-

neză etc., folclorul orășenesc are un caracter autohton în ciuda acestui conglomerat de influențe. După cum spunea Enescu, „influențe, muzica românească (populară, n.n.) a primit numeroase. Dar asemenea organismelor puternice, care asimilează principii străine, ea nu și-a pierdut personalitatea prin faptul că a făcut împrumuturi".

Dintre compozitorii din secolul trecut trebuie menționați în mod deosebit Dima și Stephănescu, creatori care au reușit să realizeze o artă cu un nivel apreciabil de măiestrie și cu un etos românesc, chiar și în unele lucrări nebazate pe folclor. Totodată, trebuie subliniat aportul deosebit de prețios al lui Musicescu, Mureșianu, Kiriac, Brediceanu și alții, care, printre primii, au atras atenția asupra bogăției folclorului sătesc.

Problema definirii caracterului național în muzică se complică însă mai mult de îndată ce ne dăm seama de fatul că pentru realizarea acestui caracter nu este absolut necesar ca artistul cult să folosească un limbaj alimentat din elementele muzicii populare.

Însușirile psihice ale popoarelor, despre care vorbește Enescu în citatul amintit mai sus, nu sînt materializate în muzica cultă exclusiv prin particularități izvorîte din specificul muzicii folclorice a respectivelor popoare. După cum tot Enescu afirmă, „folosirea folclorului nu garantează autenticitatea caracterului popular". Enescu s-a referit aici, desigur, la posibilitatea de a se crea o artă care să exprime spiritul acelui popor, care să redea o sferă emoțională înrudită cu cea populară și prin care să se reliefeze trăsături caracteristice ale respectivului popor, chiar și în cazul cînd compozitorul nu folosește elemente ale muzicii populare și se exprimă — spune Enescu — printr-un „limbaj asemănător caracterizat".

Particularitățile naționale de limbaj al creațiilor muzicale nu reprezintă o piedică în privința inteligibilității lor de către alte popoare, cu condiția ca specificul creațiilor să nu se mărginească la un simplu etnografism sau exotism limitat în posibilități expresive, exploatat adeseori, ca scop în sine, așa cum se întîmplă la unii compozitori de valoare minoră. Muzicologia germană face, în acest sens, o distincție între creații muzicale care sînt național bedingt, *adică izvorînd și definind sensibilitatea muzicală a unui popor, sensibilitate inteligibilă și altor popoare, și creații muzicale care sînt național* begrenzt, *adică a căror inteligibilitate se reduce la cadrul strict național.*

Să încercăm acum să lămurim succint conceptul de muzică universală.

În domeniul literaturii, Goethe spunea în 1827 că „a sosit vremea literaturii universale". Astfel s-a pus încă de pe atunci problema literaturii universale, sfera acestui concept continuînd să se lărgească mereu pînă în zilele noastre. De pildă, Zoe Dumitrescu Bușulenga spune într-un studiu apărut în Secolul XX că noțiunea, „conceptul de literatură universală nu se putea constitui decît în secolul nostru, cînd premisele ei definitive social-istorice sînt pe cale de a fi stabilite".

În ceea ce privește arta sunetelor este clar că o „muzică universală" — deși cu o arie de răspîndire încă limitată — a existat încă de prin sec. XIII—XIV, deci mult înainte de a se constitui însuși conceptul.

Dacă acceptăm ca valabilă pentru literatură definiția dată de A. Dima după care „prin literatură universală înțelegem în fond tezaurul valorilor comune ale umanității din domeniul artei cuvîntului", atunci această definiție poate fi aplicată și domeniului muzicii.

Creația unor compozitori ca Palestrina și Lassus din epoca polifoniei vocale, a reprezentanților barocului ca Bach, Vivaldi, Haendel și Rameau, a clasicilor vienezi ca Haydn, Mozart, și Beethoven, a marilor compozitori de muzică dramatică din sec. al XIX-lea ca Verdi, Wagner și Musorgski, a romanticilor de la Chopin la Ceaicovschi și, însfîrșit, a marilor figuri contemporane ca Debussy, Stravinski, Honegger, Bartók, Enescu, Hindemith, Schönberg, Berg, Webern etc. — reprezintă fondul de aur al patrimoniului muzical al omenirii. Artei tuturor acestor compozitori i se potrivesc caracteristicile stabilite tot de A. Dima în domeniul capodoperelor literare, și anume: „cu cît realizarea artistică e mai desăvîrșită prin structura compoziției, inventivitatea subiectului, măiestria stilului și a limbii, cu atît raza difuzării ei e mai lungă și mai amplă. Dialectica raportului dintre conținut și formă funcționează și în cazul universalității, cu putere".

În domeniul muzicii se impune o primă deosebire față de literatură: limbajul muzical este prin excelență inteligibil multor popoare, fără să necesite traducerea operei respective dintr-un idiom muzical în altul. Excluzînd lucrările muzicale limitate — după cum am arătat — în inteligibilitatea lor, prin faptul că folosesc particularitățile naționale doar exterior, ca pitoresc al culorii locale, fără rezonanțe emoționale puternice, lucrările care ating universalitatea sînt tocmai acelea al căror conținut — izvorît din viața și aspirațiile unui popor la un moment social, istoric și cultural dat — au o mare forță de expresie, general umană.

În lumina celor de mai sus s-ar putea trage deci concluzia că, de pildă, capodopere aparținînd unui compozitor național ca Musorgski, se deosebesc doar prin stil de operele contemporanilor săi Verdi și Wagner, la aceștia din urmă particularitățile naționale neizvorînd ca la Musorgski exclusiv din particularitățile muzicii populare. Creațiile tuturor acestor mari compozitori care fac parte din patrimoniul cultural al omenirii, reprezintă un mesaj uman de o universală semnificație. Iată deci cum, în asemenea cazuri naționalul și universalul se îngemănează în creația muzicală fără putință de delimitare precisă.

Deşi în zilele noastre, conceptul de universal în literatură şi artă presupune aportul cultural al unui tot mai mare număr de popoare extra-europene, în cadrul studiului nostru, din cauze impuse de sfera subiectului tratat, vom delimita noţiunea de universal la muzica cultă europeană din ultimele 10 secole, de cînd creaţia muzicală a ieşit din anonimat, legată fiind de activitatea unor compozitori de profesie, activitate concretizată în opere muzicale, care fac parte din patrimoniul culturii europene.

Procesul de dezvoltare a muzicii a avut loc în continentul nostru sub forma unui permanent schimb între diferitele culturi ale popoarelor europene, al aportului substanţial al fiecărui popor în parte. Nici un popor nu-şi poate revendica meritul de a fi creat sau dezvoltat singur mijloacele de exprimare, meşteşugul componistic. Dimpotrivă, cultura muzicală a continentului nostru este rezultatul unui lung proces de influenţare reciprocă între diferitele culturi ale acestui continent. În prefaţa lucrării „Capitalul", Marx arată că „orice naţiune poate şi trebuie să înveţe de la altele", iar în Manifestul Partidului Comunist, se spune : „îngustimea şi exclusivismul naţional devin pe zi ce trece tot mai cu neputinţă... din numeroase literaturi naţionale se formează a literatură universală".

Trebuie adăugat însă că influenţarea reciprocă dintre diferitele culturi ale continentului nostru nu a însemnat implicit nivelarea şi uniformizarea lor. Chiar şi în cazul unor sisteme, procedee sau tehnici muzicale comune într-o anumită perioadă în întreaga Europă (sistemul modal sau tonal, scriitura polifonă sau omofonă etc.), trăsăturile spirituale naţionale n-au fost niciodată anihilate în creaţia respectivelor popoare. De aceea, se vorbeşte despre claritatea şi eleganţa muzicii franceze, complexitatea şi monumentalitatea muzicii germane, lirismul şi cantabilitatea muzicii italiene, dramatismul şi caracterul pasional al muzicii popoarelor slave, patosul şi melancolia muzicii popoarelor din nordul Europei etc.

Astfel, etosul propriu culturii fiecărui popor persistă în ciuda permanentei influenţări reciproce dintre culturile diferitelor popoare, a transmiterii de la o şcoală la alta, de la o epocă la alta, a valorilor muzicale acumulate şi prin urmare a răspîndirii într-un cerc tot mai larg, cuprinzînd tot mai multe popoare, a acestor valori (gîndire, sistem, tehnică, limbaj etc.).

Din cele spuse mai sus se poate înţelege modul în care cuceririle fundamentale din domeniul polifoniei ale şcolii de la Notre-Dame din Paris (sec. XIII-XIV) au trecut apoi în Italia, îmbogăţindu-se în epoca Arsnova florentină cu un aport considerabil al compozitorilor italieni. Noua formă, mai complexă, a polifoniei (la care şi-a adus contribuţia din nou un francez marele Guillaume de Machault), a fost adoptată în continuare de maeştrii franco-flamanzi. În cadrul şcolii franco-flamande (răspîndită de la început şi în Franţa) a existat un proces de permanentă influenţare reciprocă, un schimb de tehnică şi de limbaj, fără a se ajunge însă la alterarea trăsăturilor naţionale respective, manifestate, pe de o parte, în verva scînteietoare şi factura mai mult omofonă a francezilor şi, pe de altă parte, în tendinţa spre monumentalitate, sobrietate şi tehnica linear-polifonă a flamanzilor.

Mai tîrziu, compozitorii franco-flamanzi, răspunzînd chemării lor la diferite curţi europene din acel timp şi activînd la acestea, în calitate de maeştri de cor au răspîndit tehnica şi stilul şcolii lor pretutindeni pe unde au mers. Astfel, ei au fost atraşi pe timpul Renaşterii în Italia unde, prin compozitori ca Willaert, Cipriano da Rore şi alţii, au impulsionat o nouă mişcare muzicală pe solul Italiei. Aceasta va culmina prin creaţia lui Palestrina şi Monteverdi, care au avut în evoluţia şcolii franco-flamande un contemporan de egală valoare: Orlando di Lasso. Stilul epocii a lăsat o amprentă comună în operele acestor mari maeştri, nealterînd însă trăsăturile lor personale şi naţionale.

Paralel cu muzica vocală s-a dezvoltat şi o muzică instrumentală, alimentată din tot atîtea surse ca şi cea vocală. După ce, în sec. XVI—XVII muzica instrumentală ajunge la o mare înflorire şi cu trăsături naţionale bine definite în Italia, Franţa, Anglia şi Germania (cu toate elementele acumulate între timp de diversele culturi europene), J. S. Bach reuşeşte să facă o nouă şi uriaşă sinteză europeană, îmbinînd într-un tot unitar şi organic diferitele tehnici şi stiluri ale epocii sale. Rămînînd german prin gîndire şi prin fondul emoţional al muzicii sale, măreţia lui Bach constă tocmai în împletirea dintre universal şi naţional, prin care a reuşit să dea artei un conţinut de idei şi sentimente general uman.

O nouă sinteză va fi realizată în sec. XVIII, de data aceasta pe baza stilului omofon, de către clasicismul vienez. Beneficiind de realizările diferitelor şcoli de la Mannheim, Viena, Berlin, Hamburg etc., clasicismul vienez a integrat şi elemente ale muzicii italiene sau ale muzicii populare din estul Europei, acestea din urmă intrate pentru prima dată în circuitul artei culte europene (folclorul croat, slovac, polonez, ungar etc.).

În continuare, romantismul din sec. XIX a acordat o tot mai mare importanţă artei populare — interes care s-a manifestat cu atîta vigoare în scrierile lui Herder sau ale iluminiştilor — favorizînd apariţia curentelor naţionale din diferite ţări. Acestea au adîncit orientarea folclorică a romanticilor, preluînd şi adoptînd totodată tehnica armonică şi formele la care ajunsese limbajul muzical romantic. Reprezentanţii şcolilor naţionale au grefat astfel melodia populară din ţările lor pe tehnica şi limbajul muzical al romantismului, aducînd în acelaşi timp, după cum vom vedea, înnoiri esenţiale în domeniul melodicii, ritmului, armoniei etc., îmbogăţind deci modul de exprimare muzicală europeană.

Iată cum și în cazul unor asemenea inovații aduse de către un popor, trebuie subliniat faptul că acestea nu ar fi fost posibile fără însușirea prealabilă a valorilor culturii universale.

Se știe că sprijinirea compozitorului cult pe creația folclorică a însemnat totdeauna o continuă îmbogățire a muzicii europene. În epoca de formare a marilor culturi muzicale din continentul nostru, împrumuturile din folclor reprezentau în special necesitatea lărgirii mijloacelor de expresie prin exploatarea anumitor virtualități existente în muzica populară, fără a se urmări sublinirea conștientă a caracterului național, conștiința națională nefiind încă formată. Începînd însă cu sec. XIX, sublinierea particularităților naționale, în condițiile ascensiunii clasei noi, burghezia, a fost realizată în mod deliberat.

Astfel, Chopin figurează printre primii compozitori din sec. XIX care ilustrează un asemenea caz de valorificare conștientă a folclorului. Înaltul nivel artistic al creației sale, intrată astăzi în patrimoniul universal, nu ar fi fost însă realizabil fără asimilarea organică a culturii muzicale din timpul său. În acest sens, creația lui Chopin nu poate fi considerată ca rezultînd exclusiv din specificul muzical polonez. Plecînd în parte de la melodia populară și de la înveșmîntarea ei armonică simplă, fiind înzestrat cu o bogată fantezie creatoare, Chopin a devenit unul din cei mai mari inovatori în domeniul armoniei (cu repercusiuni esențiale asupra celorlalți factori ai limbajului muzical), influiențînd astfel întreaga creație a romantismului european. Marile sale inovații, printre care trebuie subliniată intensa cromatizare a armoniei, nu ar fi fost posibile fără asimilarea și continuarea marii tradiții europene culte (Bach, Mozart, Beethoven).

Un alt exemplu semnificativ este Musorgski, care a lărgit și mai mult gîndirea muzicală europeană prin valorificarea creatoare a unor virtualități din muzica populară rusă. Musorgski însă, deși autodidact, a cunoscut în mod nemijlocit creația contemporanilor săi ruși și a studiat totodată arta marilor maeștri ai muzicii universale.

Pentru a demonstra permanenta circulație de valori între culturile diferitelor popoare, trebuie să ne referim la Debussy, reprezentant tipic al sensibilității franceze, creatorul impresionismului în arta muzicală contemporană. Debussy, la rîndul său, și-a însușit o seamă de elemente din limbajul și tehnica lui Musorgski, adaptate însă la necesitățile unui conținut emoțional cu totul deosebit de cel al operelor marelui compozitor rus.

Aceste exemple ne dovedesc faptul că mijloace tehnice identice pot servi pentru exprimarea unor conținuturi emoționale și unor sensibilități naționale diferite, *adevăr demonstrat de întregul trecut al istoriei muzicii.*

În sec. XX, procesul acesta al schimbului permanent de valori se continuă. Personalități creatoare ca Janacek, Stravinski, Enescu, Bartók etc., cu toții mari reprezentanți ai curentelor folclorice din epoca noastră, au adus în sfera artei culte comori nevalorificate pînă atunci din creația folclorică a popoarelor din răsăritul Europei. Lărgirea sferei emoționale pe care o aduc acești compozitori prin fructificarea posibilităților multiple de dezvoltare creatoare a melosului folcloric, nu ar fi fost posibile dacă, totodată, ei nu s-ar fi sprijinit în mod necesar *pe întreaga evoluție la care ajunsese muzica europeană la începutul secolului nostru, profitînd în special de aportul adus de Debussy, prin cunoscutele sale reforme armonice. Iată cum chiar și* curentele muzicale folclorice s-au alimentat nu numai din tradițiile lor naționale, populare sau culte, dar și din creația universală, contribuind astfel, prin inovațiile aduse, la mersul înainte al muzicii europene.

Un exemplu în plus este, în acest sens, Bela Bartók care, pe baza impulsurilor primite din partea lui Debussy (la rîndul lui influențat — am văzut — de muzica lui Musorgski și de folclorul popoarelor din Orient), a putut să integreze în muzica sa tot mai multe elemente din diversele creații populare (maghiară, slovacă, română, bulgară, iugoslavă, arabă etc.), retopind și remodelînd elementele preluate într-un stil unitar, organic, personal și folosind o tehnică de compoziție contemporană.

S-a putut vedea, astfel, cum fără sprijinirea pe tradiția națională nu a fost posibilă realizarea unei arte de semnificație universală, dar, în același timp, cum nu s-a putut crea o puternică artă națională fără prealabila asimilare a celor mai bune tradiții ale artei universale.

Procesul de interdependență reciprocă dintre național și universal — situații similare pot fi exemplificate și în celelalte domenii ale culturii și artei — nu trebuie însă confundat cu cosmopolitismul. Acesta neagă orice valoare a tradiției naționale, semnificația ei în cultura universală fiind expresia unei neîncrederi în forțele creatoare ale națiunii respective și preferînd adeseori produsele unei culturi străine chiar și în cazul unei vădite mediocrități și inferiorități ale acesteia în raport cu creația națională. Pe de altă parte însă, nu putem fi de acord nici cu disprețul și ignorarea autenticilor valori culturale străine, cu izolarea și închistarea într-un provincialism la fel de lipsit de perspective ca și imitarea nepersonală a unor modele străine.

În ceea ce privește istoria muzicii noastre, se poate spune că George Enescu a fost cel care a realizat pentru prima dată integrarea unor trăsături caracteristice spiritului românesc într-o mare creație muzicală de valoare universală. Sursele creației lui George Enescu sînt multiple: ele pot fi însă grupate, din punctul de vedere care ne preocupă, în două mari tradiții: cea universală (simfonismul european) și cea națională (populară și cultă). Aceste tradiții, asimilate organic într-o artă capabilă să exprime o gîndire muzicală personală și o sensibilitate caracteristică spiritului românesc, s-au aflat, în

cursul carierei compozitorului, într-o permanentă interdependență.

La începutul carierei sale, în special în Poemă *și* Rapsodii, *Enescu pune în același fel problema interdependenței dintre național și universal ca și compozitorii români înaintași. În* Poemă *și* Rapsodii, *Enescu recurge la împrumutul direct din folclorul orășenesc și lăutăresc, pe care îl armonizează și îl orchestrează realizînd așa numita formă rapsodică. Spre deosebire de înaintași, Enescu, grație marelui său talent și a unei măiestrii incomparabil mai mari, a reușit să realizeze încă de la aceste lucrări de debut, valori muzicale de circulație universală. (Rapsodiile se execută și azi în mari centre de cultură ale lumii).*

În următoarele sale lucrări pînă la Sonata III-a de vioară, *Enescu a simțit nevoia să exprime bogăția conținutului emoțional al muzicii sale prin mijloace care nu puteau fi cele ale formelor rapsodice, în care materialul tematic era împrumutat din folclor. În mod firesc limbajul enescian a fost hrănit și de cultura muzicală europeană a timpului său. Elementele acestei culturi au fost însă retopite și remodelate trecute fiind prin marea sa personalitate creatoare.*

De aceea, modul său de exprimare (în care elementele românești din Poemă *și* Rapsodii *fuseseră sublimate) a căpătat în această perioadă aspecte apropiate de cele ale muzicii populare, deși nu a recurs la citatul folcloric. Caracterul lucrărilor sale devine astfel (cu toate elementele stilistice comune celor din muzica europeană a acelui timp), atît de deosebit de caracterul creațiilor muzicale culte ale altor popoare, încît, după cum spunea Enescu, critica străină a sesizat întotdeauna fondul lui românesc. Enescu însuși a formulat această realitate prin următoarele cuvinte: „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna în caracter specific românesc, în muzica noastră există totuși ceva care ne deosebește de ceilalți.* Octetul *meu de coarde părea tuturor străinilor că vine din est".*

Cu Sonata a III-a de vioară *(1926), începe o nouă etapă stilistică în creația lui George Enescu, fiind rezultatul unui îndelungat și conștient proces de însușire a substanței populare. În acest sens iată ce declară compozitorul: „Înainte de a scrie* Sonata *„în caracter popular românesc" (toate temele îi aparțin), am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparență".*

Odată asimilată substanța populară românească, gradul ei de transfigurare personală variază de la o lucrare la alta, intensificîndu-se spre sfîrșitul carierii lui George Enescu. De pildă opere ca Suita Sătească, Suita impresii din copilărie *și* Uvertura de concert *sînt mai apropiate de limbajul popular (datorită și ideilor programatice pe care se sprijină), în timp ce lucrări ca* Oedip, Vox maris, Cvartetul de coarde nr. 2, Simfonia de cameră *etc., oferă exemplul unui intens proces de sublimare a substanței populare.*

În ceea ce privește istoria muzicii contemporane, e îndeobște cunoscut faptul că procesul de dezvoltare a acestei muzici nu s-a mărginit numai la îmbogățirea adusă de inovațiile școlilor folclorice. Concomitent au existat în secolul nostru mai multe curente ca: impresionism, neoclasicism, expresionism etc., fiecare fiind expresia unui conținut de idei și sentimente născut în condițiile social-istorice ale vremii. Evident, între toate aceste orientări artistice și școlile folclorice contemporane a existat o permanentă interdependență reciprocă, un schimb continuu de elemente de limbaj și de tehnică.

În zilele noastre dezvoltarea muzicii nu a rămas pe loc. Au apărut noi curente și mijloace de exprimare.

Astfel, unul din exemplele care ar putea fi date este serialismul dodecafonic. El apare ca o necesitate de organizare a unor fenomene sonore noi, rezultate din procesul de disoluție a tonalității, începută cu Tristan și Isolda de Wagner. În general se consideră serialismul dodecafonic o tehnică uniformizantă, care anulează trăsăturile individuale și naționale. Dacă este adevărat că în cazul unor compozitori lipsiți de talent și personalitate, folosirea tehnicii dodecafonice (ca de altfel a oricărei alte tehnici), se reduce la o simplă reproducere mecanică a unor procedee, lipsite de un autentic suflu interior, este imposibil să se nege astăzi, după 40 de ani de la apariția acestui curent, diferențierile nete între personalitățile marcante care au adoptat serialismul, putîndu-se vorbi chiar de diferențieri naționale între noile școli muzicale occidentale. Astfel, de pildă, înclinația înnăscută către melodia expresivă cu caracter vocal a italienilor se manifestă în lucrările unui Petrassi, Dallapiccola, Berio sau Nono (acesta din urmă cunoscut militant al Partidului Comunist Italian, prin operele sale: La victoire de Guernica, Il canto sospeso, Intoleranza etc.), unii dintre ei îmbinînd tehnica serială cu elemente de limbaj ale străvechiului cînt gregorian, cu muzica populară etc. Tot astfel, sensibilitatea tipic franceză se detașează din lucrările francezului Pierre Boulez, după cum nu se pot nega nici anumite trăsături specifice spiritului german la vest-germanul Karlheinz Stockhausen.

Desigur, există actualmente curente muzicale mai noi, ca, de pildă, cel care pune în centrul preocupărilor sale căutările timbrale sau cel care experimentează cu muzica concretă, electronică etc. În aceste încercări de a îmbogăți arta muzicală cu mijloace devenite de-abia în ultimul timp necesar unor compozitori pentru lărgirea sferei emoționale, se pot distinge diferențieri de sensibilitate personală și națională. Ca în orice alt stil istoric, în recentele orientări stilistice există firesc numeroase lucrări neizbutite, scrise fără talent, autorii lor profitînd de nedefinirea pînă în prezent a criteriilor estetice de apreciere a acestor noi mijloace, pentru a face vîlvă în jurul produselor lor pseudo-artistice. Aceasta nu înseamnă

însă că personalitățile marcante nu au valorificat în mod fructuos asemenea investigații, pe care le-au pus în serviciul comunicării unui autentic mesaj uman. Subliniem totuși, încă o dată, că nu ne putem pronunța acum, în plină desfășurare a diferitelor orientări stilistice din muzica actuală, asupra perspectivei și rolului pe care îl vor avea în viitoarea dezvoltare a muzicii.

Reîntorcîndu-ne la evoluția muzicii românești, trebuie subliniat faptul că, în epoca dintre cele două războaie mondiale, misiunea istorică a compozitorilor noștri a fost aceea de a crea pentru popor o artă muzicală cultă de nivel european, bazată pe valorificarea cît mai largă a folclorului, situație similară în dezvoltarea din aceeași epocă a artei noastre plastice, literare etc.

În primul deceniu care a urmat Eliberării, dezvoltarea muzicii românești a fost încă în mare parte legată de activitatea compozitorilor care s-au afirmat în viața noastră muzicală înainte de 23 August 1944.

Compozitorilor mai vîrstnici li se alătură o nouă generație de compozitori, în marea lor majoritate elevi ai compozitorilor care s-au afirmat anterior în viața muzicală a țării.

După cum compozitorii din generația anterioară au asimilat tehnica de compoziție universală din timpul lor, însușindu-și noile mijloace de expresie și adaptîndu-le la necesitățile izvorîte din tradițiile noastre proprii, tot așa și compozitorii activi azi, simt nevoia de a cunoaște mijloacele de expresie contemporană pentru a putea da glas unei sensibilități schimbate, determinate de pulsația noii vieți, cu ajutorul unor noi mijloace de expresie. Acesta este un fenomen firesc, istoric determinat și, din punct de vedere pur muzical, constituie un criteriu de stil nu unul de valoare. În mod necesar însă, din multitudinea de mijloace de expresie contemporane, modul și gradul de inovație sînt legate de talentul și de concepția artistică a compozitorului.

Adeseori se întîmplă ca valoarea unei lucrări să fie apreciată în funcție de noutatea mijloacelor cu care este realizată. Dar nou *nu înseamnă în toate cazurile și* mai bun, *după cum* vechiul *nu poate fi decretat ca mai bun numai pentru faptul că ne-am familiarizat mai mult cu formele sale.*

Fetișizarea mijloacelor de exprimare, fie în sensul unui atașament unilateral la cele vechi, a repudierii noilor mijloace, fie în sensul invers de a aprecia valoarea artistică a unei compoziții exclusiv prin prisma noutății mijloacelor de exprimare, constituie o evidentă greșală. Numai pentru formaliștii care neagă conținutul emoțional al muzicii, o compoziție devine valoroasă doar în măsura inovațiilor mai mult sau mai puțin radicale cu care este realizată.

Folosirea mijloacelor contemporane de exprimare nu înseamnă însă implicit ruperea de tradiția națională, abandonarea folclorului ca sursă de inspirație. În aproape majoritatea lucrărilor simfonice și de muzică de cameră, precum și în alte genuri muzicale, compuse în ultimul timp la noi, etosul național, filonul folcloric există chiar și atunci cînd, în urma unui proces de mai intensă prefacere și transfigurare, substanța folclorică nu este atît de direct sesizabilă ca în lucrările anterioare.

Pentru compozitorii noștri cu toată diversitatea de stiluri, atît de binevenită, care-i diferențiază, tradiția națională și valorile culturii universale reprezintă deci o bază constantă a creației lor. De aceea, cuvintele rostite la Întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă constituie un îndemn deosebit de prețios în creația lor. „Oamenii de litere și artă — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român — sînt chemați să continue și să ducă mai departe aceste tradiții, să-și aducă contribuția la îmbogățirea culturii noastre naționale și, în același timp, aportul la cultura universală".

În epoca noastră circulația de valori culturale s-a intensificat, devenind un mijloc de mai bună cunoaștere și apropiere între națiuni și astfel, împrumuturile din diferite culturi naționale sînt nu numai inevitabile, dar pînă la un punct, chiar necesare. Dar, alegerea lor nu poate fi dictată nici de considerente de modă sau de goana după o originalitate forțată, ci de necesitatea de a găsi mijloacele de expresie cele mai corespunzătoare conținutului contemporan de idei și sentimente.

În epoca noastră nu mai poate fi vorba de identificarea noțiunii de cultură universală cu cea exclusiv europeană. Așa cum a fost subliniat de unii cercetători în domeniul literaturii, așa numitul europocentrism este astăzi un fapt depășit.

În muzică, de pildă, se face tot mai mult simțită pătrunderea unor elemente extra europene ca jazzul afro-american, ritmurile hinduse, sonoritățile și poliritmia gamelangului javanez, timbrele celor mai diverse instrumente exotice de percuție de proveniență africană etc.

Dacă cultura muzicală europeană, după o dezvoltare multiseculară și fiind în posesia unor minunate cuceriri, proprii numai culturii continentului nostru, ca armonia, polifonia, complexitatea arhitecturală a formelor simfonice etc. va asimila organic, ca și pînă acum, elementele muzicale ale altor continente, fără a i se altera adevăratul ei caracter și fără a renunța la propriile ei cuceriri, atunci desigur vom asista la o și mai considerabilă lărgire a universalului în muzică.

Pe de altă parte, numeroasele popoare din toate continentele, care participă azi la dezvoltarea culturală a omenirii, au încă de pe acum un aport cultural substanțial, de care istoria va trebui să țină seama în viitor.

GHEORGHE DUMITRESCU :

Specificul național, condiție a universalității artei

Ce poate fi mai simplu și mai evident decît această afirmare: specificul național este o condiție a universalității artei. Chiar în vorbirea curentă, cînd se discută despre muzică se spune: muzică italiană, muzică germană, muzică franceză, rusă, spaniolă, românească etc... Tot astfel literatura, pictura, sculptura, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi poartă puternic amprenta naționalității din sînul căreia s-au născut opere reprezentative — arta monumentală egipteană, sculptura greacă, pictura bizantină ș.a.m.d. S-ar crede atunci că o dezbatere într-o problemă atît de evidentă nu-și are rostul. Dar în artă, ca și în oricare activitate umană, clarificările, discuțiile asupra unor probleme esențiale sînt necesare. Trebuie să luptăm activ pentru evitarea unei greșite înțelegeri a ceea ce este substanța intimă a artei, specificul ei național, etica ei.

Ca să putem aduce lumină în această problemă, ar fi firesc să urmărim evoluția ei istorică de-a lungul veacurilor. Pornind de la formele cele mai primitive ale civilizației, omul s-a înălțat și tinde mereu mai sus, spre desăvîrșire. Chiar dacă există curbe descendente cîteodată în evoluția sa, tendința generală este tot înainte. Privind viața omului sub acest aspect, este lesne de observat că artistul adevărat se situează de la sine în mersul normal al istoriei umanității, redă cu mijloace estetice propriile lui sentimente, care sînt totodată un produs al mediului în care trăiește, al idealurilor societății din care face parte.

Originalitatea, autenticitatea, sînt o condiție principală pentru un adevărat artist creator. El este întotdeauna important prin ceea ce aduce nou față de ceea ce a primit de la alții. Această marcă de originalitate, dar și de profunzime, aducînd un aport valabil la tezaurul artei universale, diferențiind o operă de alte opere create în alte medii naționale și sociale este specificul național al culturii unui popor de care artistul este legat cu legături organice. Știind să folosească în mod creator procedeele tehnice, inovațiile universal valabile în artă de la începuturile ei și pînă în zilele noastre, el trebuie să se ferească de imitații, mimetisme. Anumite curente ale muzicii moderne, impresionismul sau expresionismul și alte tendințe contemporane care au luat naștere în diferite centre ale lumii, își au explicația lor locală atunci cînd exprimă cu adevărat anumite realități ale vieții. Transplantate în alt mediu, care nu se potrivește cu punctul lor de formație, ele pot să-și piardă total valoarea de conținut.

A fi universal înseamnă a fi în primul rînd național. Desigur nu pledez pentru o închistare, pentru un naționalism exclusivist, etnografic. Marii creatori au ținut socoteală întotdeauna de toate noutățile tehnicii și de viziunile artistice ale contemporanilor lor, dar ei au ales din aceste procedee numai ceea ce se potrivea cu personalitatea lor și nu distona față de specificul lor național și de tradițiile culturii din care au făcut parte. Astfel a putut să devină un Musorgski un creator atît de original și în același timp atît de reprezentativ pentru școala națională rusă. Același lucru se poate spune despre o seamă de mari artiști, amintind în treacăt de Debussy, care însuși se intitula „muzician francez", de Brahms ori Verdi.

Fiecare popor își are muzica sa populară, proprie, șlefuită de sute de generații de artiști populari, potrivindu-se perfect cu sufletul poporului, cu sensibilitățile, aspirațiile și istoria lui. Aceste creații, capodopere nepieritoare, sînt un viu exemplu și reprezintă concentrat la maximum specificul național al unui popor. Școlile naționale de compoziție au adus fiecare în parte, asimilînd această artă, un aport considerabil și bine distinct la tezaurul muzicii universale. Personalități creatoare foarte diverse au știut să creeze pe baza tradițiilor, a mediului și a specificului lor național capodopere nepieritoare, mîndrie a culturii universale.

În ce privește muzica românească, specificul poporului nostru a cărui origine se pierde în trecutul îndepărtat și de la care ne-au rămas anumite mărturii, atît în arta populară în general, cît mai ales în folclorul muzical, cuprinde trăsături caracteristice ale unui suflet echilibrat și nobil. Așa îl simțim în baladele, colindele, doinele, bocetele, cîntecele sale. Evoluția acestui specific se poate urmări istoric prin toate epocile zbuciumate pe care le-a trăit poporul ; de la cîntecele vechi care amintesc de obiceiurile și spiritualitatea strămoșilor, tracii, trecînd prin folclorul muzical al feudalismului și epocile de frămîntări sociale, și pînă în ziua de astăzi, arta populară ne ilustrează în mod complet și original o întreagă concepție despre viață și despre lumea înconjurătoare. Toate acestea sînt indicii sigure ale tradiției vieții poporului român. În muzica cultă trebuie să se caute tocmai continuarea, la înălțimea cerințelor artei contemporane a acestor sensuri. Societatea noastră socialistă nu numai că nu neagă valorile spirituale ale poporului nostru ci dimpotrivă, bazîndu-se pe ele, caută să reflecte realitatea și idealurile ce i se deschid. Din această cauză o justă înțelegere a ceea ce înseamnă specificul național *este esențială pentru întreaga noastră muzică contemporană.*

PASCAL BENTOIU:

Valoarea conținutului și autenticitatea exprimării

De la bun început, doresc să subliniez că pentru un creator, cît timp urmărește să redea în sine „specificul național" acest lucru nu poate fi atins decît în mod formal. Consider că o piesă de valoare, scrisă de un compozitor român, nu poate fi altfel decît o muzică românească bună. Astăzi problema specificului național se pune de pe o anumită platformă, de la acel nivel la care ne-a ridicat în primul rînd George Enescu. Căci el a rezolvat în muzica românească o însemnată serie de probleme complexe. Iată cazul operei Oedip — o lucrare folosind un subiect antic, scrisă pe un libret al unui poet francez. Ea nu este doar o capodoperă ci una din marile lucrări românești, reprezentativă pentru muzica țării noastre. Este cazul tipic al fuziunii unui mit antic, a artei poetice franceze, a culturii universale, cu un geniu născut și hrănit de solul românesc. Iată elementele valorii lui Oedip — acea intonație specifică muzicii populare (care se simt chiar în afara amănunțitelor analize) acea originalitate pe care o cuprinde o operă puternică, plină de sensuri. Subliniez faptul că aceste sensuri reprezintă o lărgire a sensurilor pe care le găsea Enescu în „cîntecul lung" și în „joc" ca și masivul aport al propriei sale personalități. Avînd în vedere evoluția muzicii românești de după George Enescu, aș spune că problemele ei se pun în aceiași termeni. Pentru un compozitor al zilelor noastre, cu tot mai multă încordare se pune problema aprofundării conținutului. În mod necesar, conținutul original va găsi formele originale, care din cauza unei anumite structuri proprii nouă, nu pot fi prea departe de unele caractere ale muzicii populare. Dar, a urmări în mod deliberat numai elemente ale citatului popular, mi se pare o eroare. În acest caz compozitorul își risipește forțele în încercarea de a trece de la formele mici, închegate, caracteristice muzicii populare, la formele largi pe care le presupune creația cultă majoră.

Preocuparea principală nu este însăși tema, ci modalitatea. Enescu a reușit această „spargere" a nucleului (în cîntecul popular) de exemplu în Sonata a III-a. *A cercetat modul de atac, de emitere a sunetelor, limbajul lăutăresc popular, modalitatea de simțire tipică, cînd șugubeață, cînd nostalgică.*

Vremea „prelucrării" a trecut. Desigur nu într-o măsură definitivă, căci se pot scrie și acum rapsodii sau dansuri simfonice, dar asta nu rezolvă problema generală a evoluției muzicii românești. După cum ea nu va fi rezolvată nici prin încercări doar *asupra elementelor de limbaj (nu le neg acestora o anumită posibilitate de a ajuta, dar nu și de a elucida total). Eu îi văd rezolvarea pe calea unui conținut abordat cu toată răspunderea și hotărîrea. Conținutul — acea necesitate imperioasă de a exprima, care premerge alcătuirii în fapt a operei — este mobilul, impulsul care te mînă să scrii muzică.*

Din punctul meu de vedere consider că m-am eliberat acum de obsesia „specificului" în sensul simplist al cuvîntului. În fața oricărei probleme de creație încerc sentimentul că dacă eu reușește, rezultatul va fi muzică românească. Din această cauză nu vreau să limităm aportul specificului național doar la preluarea stereotipă a unor intonații. El trebue lărgit în sensul autenticității și conținutului. Acesta este aportul românesc în muzică.

LIVIU GLODEANU:

Apartenența compozitorului la cultura națională

— În discuția pe care Revista noastră a inițiat-o cu privire la problema specificului național și a raportului acestuia cu universalul, am dori să ne împărtășiți opiniile dumneavoastră.

— Este, cred, o sferă de discuție mult prea vastă; poate vreți să vă referiți la un subiect mai precis?

— Știu că în muzica pe care ați scris-o ați apelat la folclor, uneori chiar sub formă de citat. Credeți că apartenența artistică națională a unui creator este întotdeauna rezultatul referirilor la muzica populară?

— Nu. Caracterul național al muzicii nu derivă automat din folosirea citatului. Muzică românească nu este nici cea a lui Absil nici cea a lui Liszt, cum poate nici a unor compozitori de aici, de la noi, numai pentru faptul că s-au referit la muzica noastră populară. Apartenența la o artă națională se realizează mult mai profund, în spiritul ei, ca o pătrundere în ethosul unui popor. Or, aici nu există rețete.

— Deci considerați că un creator nu trebuie să-și impună o conduită în ce privește integrarea folclorului în forme de artă cultă?

— Da. Aș putea spune că nu e nevoie de o poziție deliberată, pentru că atunci cînd spiritul unei arte populare poate găsi o corespondență, o afinitate cu concepția unui creator, spiritul acesta se va face fără îndoială simțit.

— Nu credeți însă că în acest fel unii creatori vor pierde nepreţuite sugestii, pe care bogăţia artei populare le-ar putea furniza?

— Cei care se simt atraşi le vor folosi iar ceilalţi e mai bine să nu şi le impună deoarece imixtiunile superficiale nu pot să creeze decît o artă hibridă. Şi, apoi, valoarea unei muzici nu este dată prin simpla apartenenţă la o naţiune. Aceasta nu determină calitatea muzicii chiar dacă o însoţeşte întotdeauna.

— Mi se pare că vă contraziceţi. Dacă întotdeauna o artă de valoare reprezintă un popor, cum aţi afirmat, concluzia ce se poate trage este aceea că toţi creatorii trebuie să-şi asimileze ceva din arta acestui popor.

— Aceasta a fost concluzia pe care au tras-o unii considerînd că au găsit reţeta marii arte. Dacă ajungem să confundăm legile profunde ale muzicii, sau ale artei în general, cu un limbaj pitoresc pigmentat cu inflexiuni stranii, nu vom ieşi niciodată din folclorism. Se vede cît de colo că muzica lui Bach sau Hindemith e nemţească, a lui Couperin sau Messiaen e franţuzească sau a lui Ceaicovski este rusească, dar apartenenţa artistică naţională a reprezentat doar un aspect inevitabil în comunicarea unor trăiri artistice, idealul acestora de desăvîrşire fiind de domeniul artei, nu al „informării" cu particularităţile, mai mult sau mai puţin exotice, ale folclorului. Întotdeauna vom găsi în arta populară prilej de a părea inediţi, dar puţini sînt aceia, poate numai geniile, care în arta lor, prin problematică, idei şi mesaj, aduc felul de a vedea simţirea emoţională a unui popor, la valoarea înţelegerii acestui limbaj, a trăirii lui pe plan general, universal.

PAVEL APOSTOL:

Sinteze

1. Sinteza enesciană: un punct de plecare

Aproape douăzeci de ani a lucrat Enescu la Oedip: *cea mai bună parte din perioada maturităţii sale creatoare. Sub acest aspect, istoria elaborării acestei capodopere a muzicii româneşti cheamă în minte procesul de realizare a lui* Faust *de către Goethe. Asemănarea nu este numai exterioară. În evoluţia creaţiei enesciene şi goetheene, cele două capodopere reprezintă sinteze ale idealului artistic al autorilor lor, şi cred să nu greşesc afirmînd că ele îndeplinesc acelaşi rol central în dezvoltarea ulterioară a celor două culturi naţionale, în care apăruseră după gestaţie îndelungată.*

Nu ne gîndim, aici, în primul rînd la sensul spiritual al lui Oedip *— comparabil în amploarea şi profunzimea mesajului cu* Faust, *— ci la un alt aspect, nu mai puţin semnificativ, datorită căruia această culme a creaţiei lui George Enescu va putea îndeplini în destinul culturii româneşti contemporane acelaşi rol de ferment activ şi hotărîtor pe care l-a jucat opera lui Goethe în evoluţia spiritualităţii germane.*

Acest aspect a fost subliniat, cu incontestabilă competenţă, de muzicologul Emanoil Ciomac în comentariile sale la Oedip. *Căutînd să descifreze izvoarele caracterului sublim al acestei exemplare realizări, el scria: „Diverşi comentatori au şi crezut a recunoaşte, în cursul partiţiunii, punerea în practică efectivă a unora din acele faimoase moduri doriene, frigiene, lidiene ş.a.m.d., atît de ilustre în istoria muzicii. Dar credem că trebuie făcută o distincţie. Se poate ca Enescu să fi întrebuinţat, de pildă, un tetracord bine caracterizat; dar nu a făcut-o sistematic. El a căutat sau, poate inconştient, a obţinut atmosfera elină, prin alt mijloc, mult mai elocvent şi interesant, după noi. În muzica populară românească, au trecut prin timpuri imemorabile, toate modurile acelea moştenite şi de la greci, şi nu numai cele diatonice doriene, dar şi cromatismul şi acele tulburătoare sferturi de ton ale modului enharmonic, practicat de grecii antici şi, încă în zilele noastre de popoarele orientale. Rafinament sau barbarie, problema acestor game cu sferturi de ton preocupă spiritele moderne. Şi* folclorul nostru, *care conţine toate modurile antice,* aruncă punţi între neamul nostru şi cel al vechii Helade, *iar pe de altă parte muzicianul, care simte nevoia să le folosească, se găseşte în legătură cu preocupările cele mai actuale în muzică. Enescu nu avea concepţia muzicii naţionale înfăptuită printr-o luare directă şi o prelucrare a motivelor din folclor. Dar, prin însăşi fiinţa lui naţională, nu se poate exterioriza decît ca român. Originea, firea lui străbate; inevitabil el se destăinuieşte cu sinceritate. Chiar dacă adoptă un limbaj obştesc, cum este cel al muzicii europene, încă se face simţit* accentul lui românesc. *Aceasta, în toate operele lui, chiar în acelea care nu întrebuinţează deschis teme populare. Cu atît mai mult, în* Oedip" *(sublinierile ne aparţin).*

Constatările făcute de Em. Ciomac ni se par deosebit de importante. Ele luminează temeiurile sentimentului unanim, care a asimilat rolul lui George Enescu în formarea limbajului muzical românesc cu cel jucat de Mihai Eminescu în cristalizarea limbii poetice naţionale. Modalitatea *realizării acestei* magna instauratio *a făcut din creaţia enesciană punctul de plecare al muzicii româneşti contemporane.*

În evoluţia sa, Enescu a folosit toate *modalităţile — după părerea noastră, în egală măsură îndreptăţite, dacă talentul le investeşte cu caratele valorii artistice — de transfigurare creatoare a folclorului muzical: citatul muzical; orchestrarea unor teme folclorice; prelucrarea, varierea motivelor populare; inventarea unor melodii şi ritmuri, stilistic echivalente cu cele folclorice; descoperirea şi valorificarea politonalităţii*

și a extremei variații în sistemul ritmic al cîntecelor populare, cu nebănuitele lor consecințe asupra armonizării... Sub acest raport, fără a fi secat toate posibilitățile existente, opera lui Enescu este pilduitoare, iar Oedip *poate fi interpretat ca un program de creație profund modern în care se relevează* esența *folclorului muzical.*

Punerea în valoare a acestei esențe — duhul *și nu* trupul *folclorului muzical — reprezintă, fără îndoială, cum o dovedește și creația lui Stravinski sau Bartók, dacă nu* calea unică, *în orice caz cea mai bogată în perspectivă a înfăptuirii filonului național. Ea permite îmbogățirea limbajului muzical universal — la origine și acesta izvorît din folclorul diferitelor popoare și intrat în circulație mondială prin fapta unor mari compozitori — cu accente, valori, timbre specific românești.*

Pătrunzînd pînă la miezul creației enesciene, în interpretarea dată lui Oedip, *Em. Ciomac a pus în evidență un aspect deseori uitat al creației populare. Prezența, într-o modalitate ce-i este proprie, a unor străvechi elemente eline și altele mai noi în folclorul muzical național indică o latură esențială a acestui tezaur artistic: folclorul muzical național nu este numai un element de diferențiere față de alte culturi, ci prin natura sa sintetică — o sinteză care merge însă pe linia unei stilizări deosebit de accentuate — și un element de* integrare în universalitate, *prin legăturile ce-l unesc cu marile tradiții artistice anterioare. Astfel, se regăsește, la nivelul creației folclorice, universalitatea ÎN și PRIN național, după cum și naționalul se manifestă firesc și categoric, prin accente și valori specifice, în și prin universal. E aici o dialectică subtilă, care se cere cuprinsă în realitatea ei* „ondoyante et diverse".

2). Specificul național și limbajul muzical.

Specificul național al unei culturi se constituie istoric. El reprezintă o sinteză, o totalitate dinamică, veșnic înnoită și restructurată, în care momentele dezvoltării înscriu trăsături noi, pun în umbră ori reliefează altele mai vechi, elimină aspecte legate doar de anumite etape de evoluție depășite și-i adaugă altele, răspunzînd noilor împrejurări. Specificul național, firește, nu se rezumă și nu se poate rezuma, într-o concepție dinamică și științifică, la o parte a realității naționale, *ruralul, care, mai ales în trecut, se caracterizează prin persistența unor elemente vechi, dar și învechite. Ritmurile încete ale dezvoltării sociale în satul pre-socialist s-au reflectat și în domeniul folcloric. De aceea, folclorul, în ansamblul său și privit chiar sub aspectul actualității, nu epuizează* întreaga *aric a specificului creației culturale a poporului român. Deși importanța lui pentru definirea specificului național în cultură este hotărîtoare, el nu poate ascunde sau micșora însemnătatea exemplelor cu valoare reprezentativă din creația nefolclorică.*

Cercetările privitoare la specificul național al culturii românești se află încă în faza începuturilor. Psihologia socială va avea de spus, în orice caz un cuvînt care apasă greu în cumpănă. Dintre gînditorii perioadei cuprinse între cele două războaie mondiale, Lucian Blaga și D. D. Roșca au fost preocupați, în mod deosebit, de această problemă. Primul, în Spațiul mioritic, *iar cel de al doilea în eseul* Temeiuri filosofice ale ideii naționale *au spus lucruri remarcabile, în această privință. Cartea lui Blaga este extrem de contradictorie, în care nestemate de uluitoare strălucire se estompează în orizonturi mistice. Eseul lui D. D. Roșca — acest emoționant document de afirmare a demnității umane și naționale, — subliniază, pe bună dreptate, că națiunea constituie și o realitate spirituală, culturală, în și prin care se înfăptuiește creația valorilor universale; ea este acea comunitate spirituală prin care* un popor se realizează întru umanitate. *Naționalul și universal-umanul își găsesc reciproc, unul în altul,* întemeierea *demnității lor spirituale. Ceea ce ni se pare valabil, fără posibilitate de a fi contestat, în exegeza blagiană este ideea că pentru cultura română calea spre afirmarea universală este indisolubil legată de specificul național. Creația lui Brîncuși și Enescu stă mărturie în această privință.*

Anii din urmă au adus numeroase satisfacții în această direcție. Acțiunea Partidului Comunist Român de valorificare a tradițiilor viabile ale culturii naționale și de introducere în circulație universală a creațiilor ei de mare preț are o însemnătate istorică. În același timp, cultura României socialiste se caracterizează printr-o deschidere — *fără seamăn în trecut — față de valorile incontestabile, vii ale culturii universale.*

Firește, specificul național al unei culturi este greu de definit în termeni exacți. În orice caz, el nu se poate rezuma la elemente formale, pur stilistice și decorative, deși nici acestea nu-i lipsesc. Reluînd un gînd mai vechi al sociologilor Tr. Herseni și H. H. Stahl, socotim că specificul național al culturii rezidă și în elementele sale de conținut. Poate nu greșim considerînd că aceste elemente în același timp de conținut și de formă *sînt de domeniul* emoțional-atitudinal, *constînd în anumite* accente *emoționale, afective, relativ constante și în anumite* valori *atitudinale, cu o anumită invarianță, în cultura națională.*

În acest context, folosim termenul de „emoțional-atitudinal" pentru a desemna o reacție activă, *complexă, determinată de structura psihicosomatică, precum și de poziția socială, de clasă, de felul de trai al individului în cadrul unei comunități naționale istoric constituite. Această reacție cuprinde, pe lîngă înțelegerea unei situații (moment cognitiv), expresia stării subiectului (moment afectiv) și situarea lui conștientă în raport cu aceasta, în funcție de care are loc o valorificare manifestată în atitudinea lui față de realitate. Acest element atitudinal motivează, sub un anumit aspect, acțiunea individului.*

Discuțiile actuale, purtate în publicistica noastră și cercetările efectuate permit identificarea unor componenți semnificativi ai specificului național al culturii române. Acum cîțiva ani, într-un studiu, Motivul mioritic în cultura română, *noi înșine am încercat să conturăm unele aspecte atitudinale specifice cristalizate în idealul folcloric al* omului, *cuprins în mesajul neuitatei balade. Cu această semnificație „încifrată" (am spune cu Eminescu) în* Miorița *ar putea fi puse în legătură nu numai compozițiile, care programatic ilustrează acest motiv (S. Toduță, A. Vieru), ci și idealul uman din* Oedip, *atitudinea acestuia față de moarte și, poate, chiar și sentimentul cosmic specific din* Arcade-*le lui A. Stroe ș.a. Sinteza acestor aproximații și precizări într-o concepție de ansamblu presupune multă muncă. Un pas necesar mi se pare, în această direcție, apariția unor exegeze istorico-muzicologice (Z. Vancea, C. Ghenea, R. Ghircoiașiu etc.), dar și o viitoare aplicare în muzicologie a preocupării inaugurate în teoria literaturii de către Al. Dima — cercetarea* zăcămintelor folclorice în creația muzicală românească *a epocii noastre.*

În trecut, specificul național a fost înțeles, adeseori ca o sumă *de trăsături. Lucian Blaga a emis, se pare primul, ideea că el trebuie conceput ca un* complex, *o structură sau „matrice" în care esențialul nu este prezența cutărei sau cutărei caracteristici, ci* măsura *în care aceasta conlucrează la realizarea unei unități specifice, ponderea, raportul reciproc al unora dintre însușiri față de altele.*

Înțelegerea specificului culturii naționale ca un complex de accente emoționale și valori atitudinale cristalizate în forme particulare de limbaj permite luminarea multor aspecte ale creației culturale, în general, și a celei muzicale, în special (mă întreb, în acest context, dacă nu ar fi necesară reeditarea, respectiv editarea cît mai grabnică, în limba română, a cercetărilor de prestigiu mondial ale lui C. Brăiloiu, precum și a impresionantei culegeri inedite de folclor românesc a lui B. Bartók, depusă la Universitatea Columbia din S.U.A.). Fapt este că, în ansamblul ei, creația folclorică românească ilustrează, în mod convingător, greutatea specifică în cultură și artă a structurilor emoțional-atitudinale, care exprimă, — mai direct, mai autentic și mai constant decît structurile pur intelectuale, informative — specificul național al culturii.

Din acest punct de vedere, muzica, prin limbajul său particular se află într-o situație privilegiată. Nici o altă artă nu îmbină expresia atît de nemijlocită a specificului național cu capacitatea de a comunica, în tipare proprii unei națiuni, întregii umanități un mesaj artistic. Literatura pierde, fără îndoială, prin traducere, iar artele plastice, legate de loc, nu posedă ubicuitatea — *posibilitatea de a pătrunde oriunde mai ales azi, prin mijloacele moderne de comunicare* audio — *de care se bucură muzica.*

Împreună cu artele care folosesc limbajuri neverbale, muzica exprimă acea parte a atitudinii și trăirilor umane, care nu pot fi comunicate integral cu ajutorul limbajului verbal-conceptual. Necesitatea *artei muzicale se datorește* tocmai *capacității ei de a exprima, pe plan emoțional-atitudinal, poziția omului, o anumită atitudine, viziune despre lume și* tipul *de sensibilitate corespunzător, pe care limbajurile de tip verbal și conceptual,* nu o pot realiza. *Comunicarea muzicală apare, în această perspectivă, ca o dimensiune inalienabilă a vieții noastre psihice, o modalitate de* împlinire *spirituală a omului.*

De aici, și ponderea deosebită a muzicii în realizarea *specificului național al culturii.*

Faptul că cei mai mulți componenți ai limbajului muzical sînt transfigurări universalizate ale unor forme, la origine, naționale, folclorice, precum și faptul că și creațiile muzicale cu cel mai pronunțat caracter național — în conținut și în formă — au circulație universală neîngrădită *(să ne gîndim la operele „școlilor naționale" sau, mai aproape de noi, la afirmarea jazz-ului — de inspirație folclorică — drept component universal culturii muzicale contemporane), ne fac să considerăm alternativa universal SAU național nu numai falsă, livrescă, artificială, dar, de-a dreptul, contrară specificului artei muzicale.*

Muzica realizează in actu *indisolubila unire între universal și național; ea este, ÎN și PRIN național, universală. Aceasta ține de specificul limbajului său, de rațiunea existenței sale, ca artă.*

Simfonia a III-a de Gheorghe Dumitrescu

de Mircea Chiriac

Compozitor de larg suflu simfonic, Gheorghe Dumitrescu a realizat în cursul anului 1965 cea de a III-a simfonie a sa.

De la prima Simfonie, scrisă în 1945 (premiul I George Enescu în 1946), compozitorul face în genul simfonic propriu-zis o pauză de aproape două decenii pînă în 1964, cînd dă la iveală Simfonia a II-a pentru soliști, cor și orchestră.

În acest interval de timp, compunînd opere, oratorii, lucrări vocal-simfonice, compozitorul își adîncește neîncetat tematica și conținutul expresiv. Cele mai multe dintre aceste lucrări fac dovada unui puternic temperament dramatic, deosebit de pregnant în simfonia a II-a.

Simfonia a III-a continuă la un nivel superior, sensul adînc care caracterizează și celelalte două simfonii : lupta dintre elementele depresive, întunecoase și cele cu caracter optimist, triumfînd forțele luminii, ale vieții.

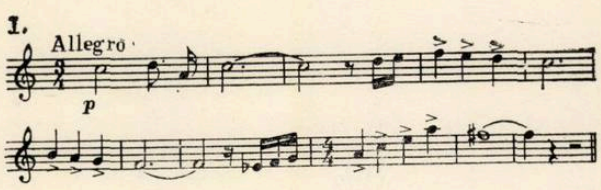
Creată pe motive scurte de mare forță dinamică, generate din aceeași celulă melodică (în Simfonia a III-a domină intervalul de terță care caracterizează tematica întregii lucrări), lucrarea capătă, prin geneza comună a întregului material, unitate.

Nu numai pe plan melodic, intervalica de terță este menită să genereze structura de bază a motivelor, ci și pe plan armonic suprapunerea mai multor intervale de terță creează complexități armonice așa cum ne relevă coralul din finalul simfoniei.

Cele patru mișcări ale Simfoniei a III-a sînt caracterizate prin inventivitatea melodică, amploarea și caracterul convingător al dezvoltărilor, fantezia orchestrației.

★

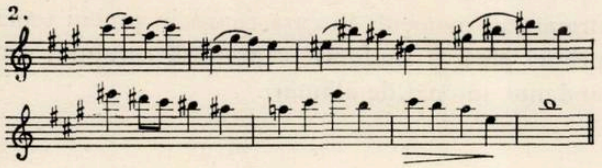
Partea I-a, scrisă în formă de sonată, debutează cu ideea întîi la trompete :



Preluată de viori și amplificată pe parcurs, tema trece la instrumentele de suflat, care o prezintă în canon.

Ideea a doua, redată de viorile prime, are un caracter cantabil, expresiv, distingîndu-se de asemenea prin frecvența intervalului de terță.

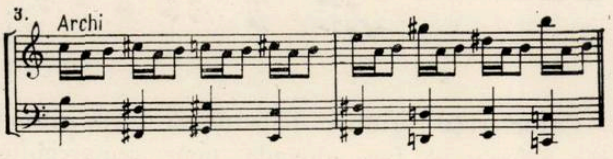
2.



Ideea cîștigă în dinamică pentru a culmina pe alternanța dintre terța mare și terța mică, intonate în unison de întreaga orchestră.

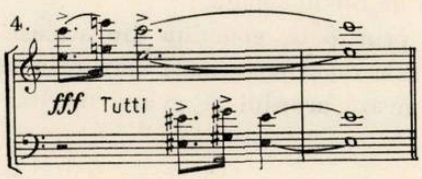
Dezvoltarea tratează motive și fragmente atît din prima cît și din a doua temă. Discursul muzical crește în agogică, subliniind cu insistență intervalul de terță, ca în pasajul următor:

3. Archi



pentru a culmina pe un motiv derivat din ideea întîia.

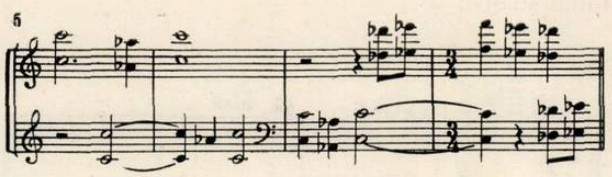
4. *fff* Tutti



Tratarea în dezvoltare a ideii a doua (meno-mosso) dă posibilitate compozitorului să suprapună cele două teme într-o secțiune cu caracter de punte, care pregătește reexpoziția.

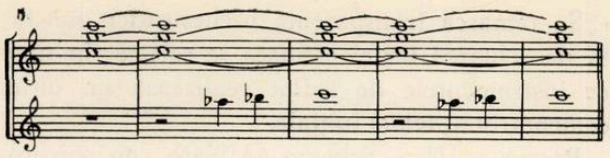
După cum se vede în exemplul următor, în reexpoziție compozitorul dă întîietate intervalului de terță mare după ce în timpul dezvoltării a oscilat între terța mare și terța mică.

5



După o ultimă amplificare a ambelor idei în cadrul reexpoziției (prezentată de astă dată în altă orchestrație), prima parte a simfoniei se încheie pe o lungă pedală a instrumentelor de coarde ce se pierde treptat.

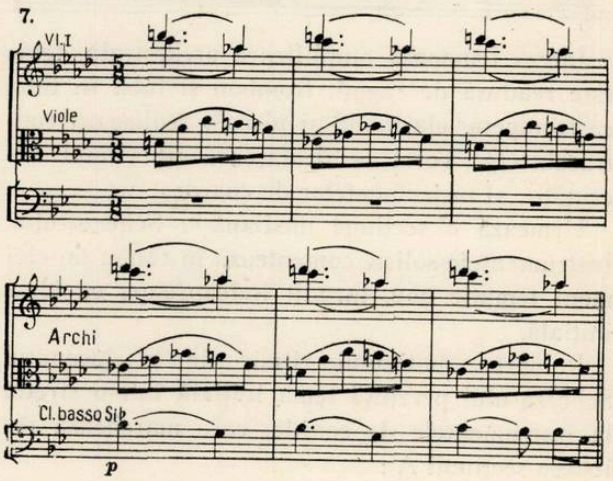
5



Partea a II-a, „Andante mesto", este o amplă melopee în formă de lied mare care aduce puternice accente elegiace. Noblețea inspirației melodice și orchestrația transparentă realizează expresivitatea acestui moment, trăsătură obținută cu mijloace pe cît de economice pe atît de convingătoare.

Pe un ostinato al coardelor cu surdină (violina I și viola) este redată prima temă (A) la clarinet bas, temă construită — așa cum s-a subliniat — tot pe intervalul de terță care generează întreaga construcție melodică și armonică a simfoniei.

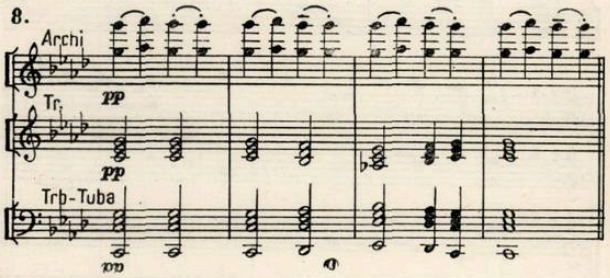
7.



Urmează o secțiune nouă a formei de lied (B), care constă dintr-un coral la instrumentele de alamă ce se suprapune pe un ostinato al coardelor; acest coral va reveni în finalul părții a IV-a într-o prezentare nouă, cu armonii complexe și într-o factură strălucitoare.

Iată-l cum se prezintă în secțiunea centrală a Andantelui :

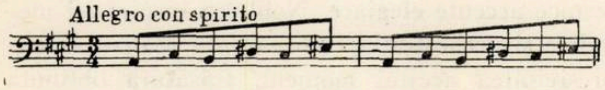
8.



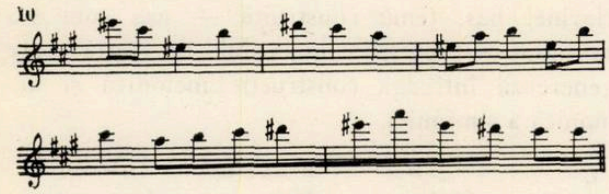
Reluarea primei secțiuni în măsură de 5/8 readuce, într-o orchestrație nouă, atmosfera nostalgică de la începutul părții a II-a.

Se remarcă transparența orchestrației punctată de reluarea temei ostinato la celestă, în timp ce instrumentele de suflat realizează un ultim comentariu al temei inițiale.

Partea a III-a, Scherzo (Allegro con spirito), se bazează pe un motiv dinamic, jucăuș, construit din intervale de terță mare :



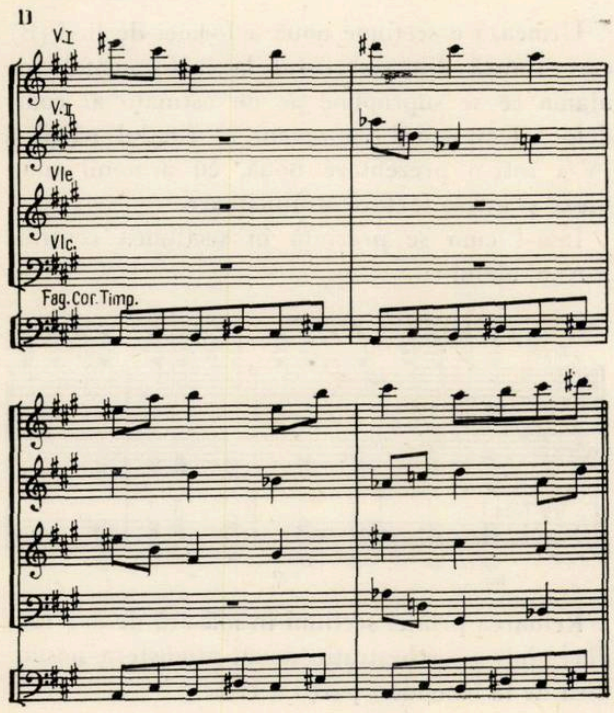
Acest motiv constituie elementul motor al întregului Scherzo. Prima temă, prezentată de piccolo și xilofon, este apoi preluată în fugato de clarinet și trompetă.



Într-o frumoasă amplificare orchestrală, tema este readusă de fagoți, trombon și tubă în timp ce trompeta, clarinetul și piccolo realizează contrasubiecte. Totul se desfășoară pe ritmul necruțător al instrumentelor de coarde.

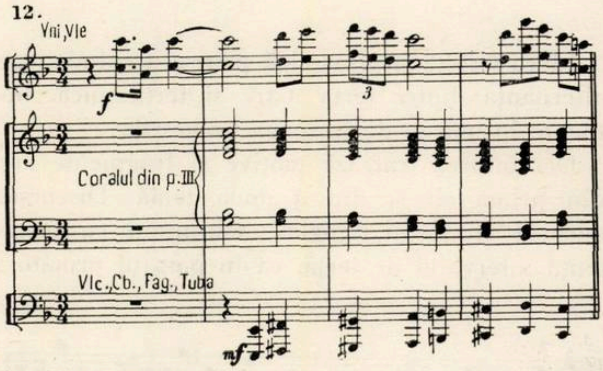
Urmează o secțiune mediană a Scherzo-ului. Instrumentele soliste comentează în canon un element tematic nou, înrudit îndeaproape cu tema inițială.

Reluarea motivului ritmic de la începutul Scherzo-ului prezintă tema inițială într-o stretta la instrumentele de coarde, care marchează reluarea secțiunii A :



Într-o mișcare mai reținută — meno mosso — urmează un trio care dă prilejul să se readucă elemente din prima și a doua parte a simfoniei.

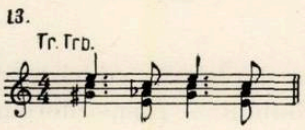
Caracterul ciclic al lucrării este ilustrat prin următorul moment, în care coardele preiau tema primei părți a simfoniei suprapusă coralului din andante, intonat de alămuri.



Caracterizat printr-o impetuoasă forță ritmică, Scherzo-ul face dovada unor remarcabile calități componistice prin bogăția invenției melodice și strălucirea orchestrației.

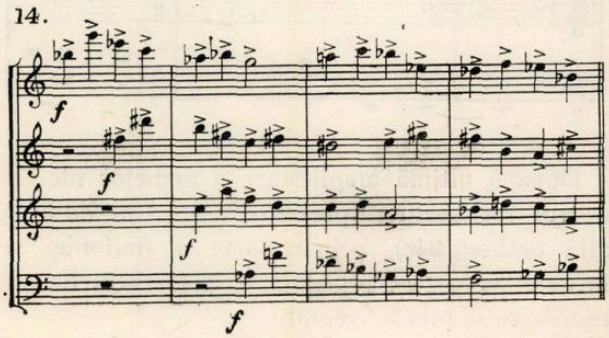
Partea a IV-a „Allegro con gioia" este scrisă în forma de rondo-sonată.

Tema principală, generată din același nucleu, conține cele două terțe mari care prin suprapunere formează acordul de cvintă mărită.



Preluată la coarde și continuînd în arpegiul terțelor mari, prima temă se desfășoară antrenantă, ca un joc de copii.

Tema a II-a, prezentată inițial de fagot solo, este continuată de coarde într-un canon politonal strîns :

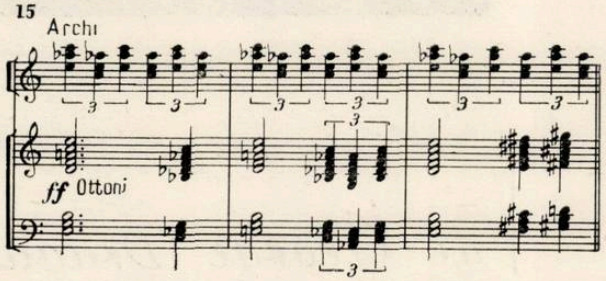


Amplificată dinamic și ritmic pe parcurs, această temă, corespunzătoare secțiunii B a rondoului, atinge o culminație puternică.

Secțiunea care urmează (C) are caracterul unei dezvoltări; în cadrul rondoului final apare material tematic din celelalte trei mișcări.

Forța motivului din Scherzo dă posibilitatea unei dezvoltări de mare intensitate ritmică. Revenirea secțiunii A de la începutul rondoului readuce într-o orchestrație nouă temele A și B.

Finalul simfoniei este construit pe tema coralului din Andante, prezentată de alămuri în complexități armonice de trei acorduri suprapuse : el constituie încununarea, pe plan armonic, a intervalului de terță, care așa cum s-a arătat, generează atît pe plan melodic cît și pe plan armonic, întreaga simfonie.



Comentariul la lemne și celestă al coralului pe o lungă pedală a coardelor, încheie simfonia cu mare efect, într-o orchestrație aeriană, transparentă.

Lucrarea reprezintă un evident salt calitativ în creația autorului, decurgînd organic din experiența acumulată de compozitor, nu numai cu prilejul celorlalte două simfonii anterioare, cît și cu prilejul numeroaselor lucrări dramatice și vocal-simfonice. Într-adevăr, filiația simfoniei trebuie căutată în paginile dramatice ale oratoriului „Tudor Vladimirescu", în simfonia a doua și în oratoriul „Zorile de aur", scrise cu cîțiva ani în urmă. Ea constituie un punct culminant în activitatea creatoare a autorului, o înnoire și o îmbogățire a mijloacelor de expresie, o adîncire a sintezei creatoare pe plan melodic, armonic, polifonic, ritmic, orchestral. Se remarcă, pe plan melodic, o certă înnobilare a materialului tematic, care își trage seva din intonațiile pămîntului natal, ceea ce îi dă o amprentă autohtonă, fără ca prin aceasta lucrarea să capete caractere folclorice-etnografice. În același timp, păstrează o înaltă ținută artistică remarcîndu-se asimilarea marilor tradiții ale simfoniștilor contemporani. Tematica este pregnantă, simplă, convingătoare, cu un caracter unitar ce decurge dintr-o celulă melodico-armonică comună.

Bogata experiență în domeniul vocal-simfonic îl ajută în crearea unor imagini muzicale plastice. Armonia apare de asemenea îmbogățită. Ea folosește acorduri complexe, pline de tensiune. Ceea ce caracterizează polifonia lucrării, este spontaneitatea creării unor forme contrapunctice, în special formele canonice des folosite oferind o deosebită prospețime. Poate că simfonia ar fi cîștigat mai mult, sub acest aspect, dacă pe alocuri, în locul formelor canonice, autorul ar fi desfășurat suprapunerea unor teme de largă respirație, de care lucrarea nu duce lipsă. Trebuie să remarcăm eficiența orchestrației, prin valorificarea substanței muzicale cu mijloace economice caracteristice orchestrației moderne.

Transparența scriiturii orchestrale care lasă să se audă timbrele „pure", reprezintă un progres în evoluția creatoare a compozitorului, care în unele lucrări anterioare își desfășura forța dramatică mai cu seamă în sonorități masive, puternice.

Folosind marile forme ale muzicii simfonice, lucrarea captivează pe ascultător și cîștigă în interes, pe măsura desfășurării ei.

Lucrare de maturitate, Simfonia reprezintă un nou și apreciabil succes al compozitorului Gheorghe Dumitrescu.

NOTE

Nicolae Missir, membru al secției de muzicologie a Uniunii Compozitorilor, a decedat la București, la 22 decembrie 1965. Născut în Focșani la 27 iunie 1896, licențiat al facultății de drept din Iași, intră în magistratură. Documentarist la Institutul de Istoria artei al Academiei, colaborează la publicația institutului „Studii și cercetări de istoria artei". A redactat împreună cu Fernanda Foni, Mircea Voicana și Elena Zottoviceanu, monografia științifică a operei lui George Enescu, apărută în Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor sub titlul „George Enescu". Din scrierile sale mai citățm : „O scrisoare necunoscută a lui Béla Bartók adresată lui G. Kiriac", „George Enescu și Eduard Caudella", „Turneele concertistice ale lui Franz Liszt în Banat, Transilvania și Țările Românești în 1846—1847", în colaborare cu Alfred Hoffman. Aceasta din urmă a fost prezentată la Budapesta ca referat la Festivalul Béla Bartók din 1961. De asemenea a scris monografia „Carol Miculi".

„Simetrii“ pentru orchestră de Cornel Ţăranu

de George Draga

Cornel Ţăranu se numără printre creatorii tineri cu o activitate componistică bogată şi susţinută. Lucrările sale dintre care amintim : Poemul sonată pentru clarinet şi pian (1954), Cvartetul de coarde (1955), Poemul sonată pentru violoncel şi pian (1956), Simfonia (1957), Sonata pentru violoncel (1960), Cîntece de dor, Sonata pentru flaut, „Secvenţe“ pentru orchestră (1961), Sonată pentru pian, „Contraste“, „Cîntare unui ev aprins“ pentru solişti, cor şi orchestră pe versuri de Nicolae Labiş (1962), atestă evoluţia sa continuă şi constantă sub aspectul preocupărilor creatoare şi stilistice.

Compozitorului îi este proprie căutarea continuă a noi mijloace de expresie care, odată dobîndite, sînt adaptate potenţelor melosului nostru popular, ale cărui inflexiuni modale caracteristice sînt prezente în muzica sa în cadrul unor construcţii bine proporţionate. În creaţia lui Cornel Ţăranu este sesizabilă o caracteristică esenţială a şcolii contemporane româneşti de compoziţie, acea atitudine căreia i-am spune *enesciană* faţă de sursa folclorică, datorită căreia sugestiile artei populare constituie preţioase puncte de pornire, generatoare de idei şi soluţii expresive inedite şi care îl determină pe creatorul de muzică să reţină aspectele caracteristice şi apte unui climat simfonic, asupra cărora operează continuu transformîndu-le, transfigurîndu-le.

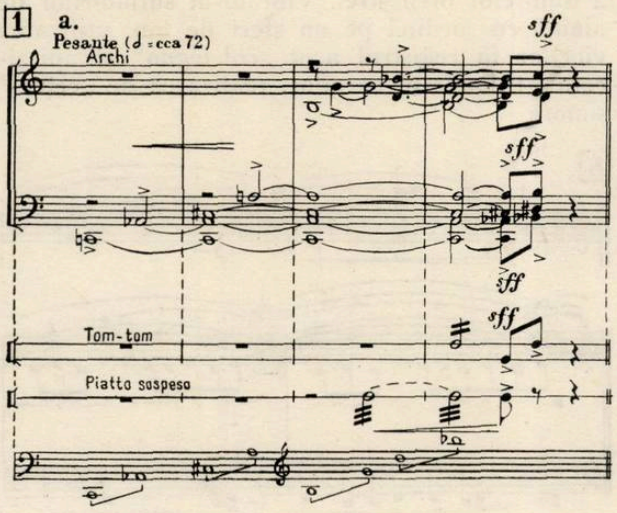
Piesa pentru orchestră „Simetrii“ a fost compusă în 1965. Este scrisă într-o formă liberă de sonată, structurată în trei secţiuni cu episoade dezvoltătoare bazate pe varierea continuă a unor elemente structurale enunţate în partea expozitivă. Titlul lucrării explică un anumit mod specific de organizare a discursului muzical, în care ideilor enunţate li se oferă replici simetrice prin răsturnarea în oglindă a expunerilor anterioare. Muzica se desfăşoară pe baza obţinerii de noi variante ale ideii de bază în scopul potenţării expresiei, variante care fac posibilă o continuă evoluţie a elementelor tematice şi apariţia unor configuraţii tematice noi pe baza celor anterioare ce au fost înlocuite. Pe măsură ce variaţia se accentuează, linia melodică — iniţial continuă, legată — se pulverizează (în ultima secţiune) prin traversarea unor zone timbrale diverse ce are ca rezultat obţinerea unor suprafeţe sonore punctate, discontinue (melodii de timbre).

Prima secţiune este susţinută de grupul coardelor cărora li se adaugă cîteva instrumente de percuţie. Caracterul expozitiv al acesteia cît şi un anumit tip de reprize specifice formei de sonată au calitatea de a fortifica lucrarea din punct de vedere tematic şi de a accentua sensul expresiv al expunerii iniţiale asigurînd claritatea înţelegerii de ansamblu.

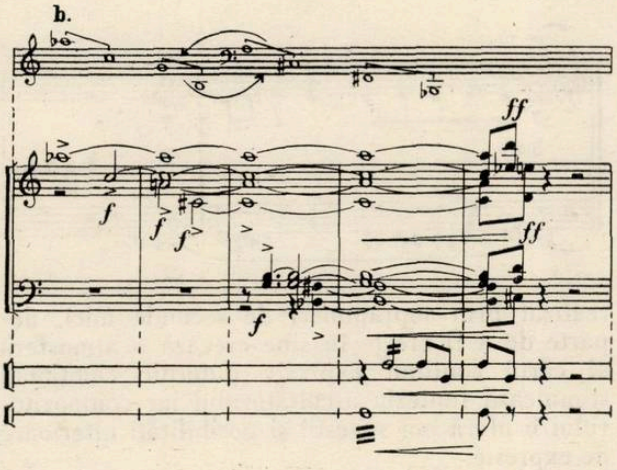
Prima ideie o constituie un bloc sonor format pe baza unei succesiuni ascendente de sunete ale unui mod ce impune ca interval caracteristic

sexta mică, urmat după o pauză generală de replica sa simetrică. Expunerea are calitatea necesară de a fi simplă şi pregnantă.

1 a.



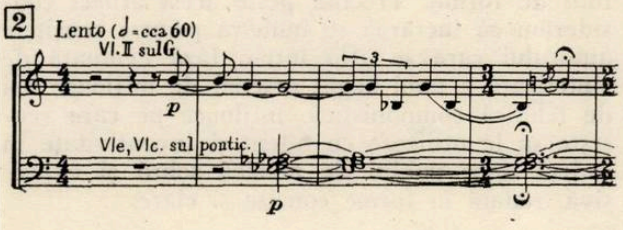
b.

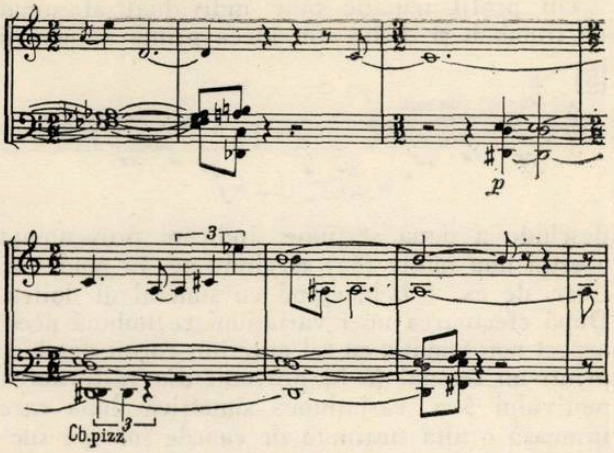


Este de reţinut insistenţa deosebită pe intervalul de sextă care se impune astfel ca o caracteristică a temei devenind un pilon principal de sprijin în recunoaşterea pe parcurs a ideii iniţiale. Încheierile se fac pe un acord exploziv care caută să completeze un total cromatic. Observăm că în exemplul 1 b. autorul operează deja prima modificare prin intervertirea celor două sexte interioare, obţinînd un efect major-minor.

În continuare apare expusă ca ideie-contrast o cantilenă cu aspect de *cîntec lung* în maniera *parlando-rubato,* cu o vizibilă libertate ritmică, pe o pedală (ţiitură) formată din sunete complementare.

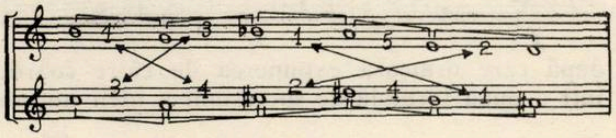
2





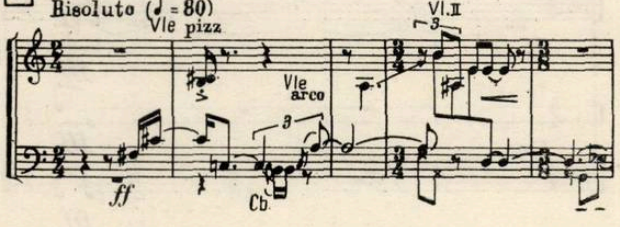
Realizată liber, pe baza unui total cromatic, ea speculează expresivitatea obţinută cu ajutorul transpunerii, intervertirii intervalelor şi păstrarea unui sunet cadenţial proaspăt, cu intenţie neuzitat anterior.

3

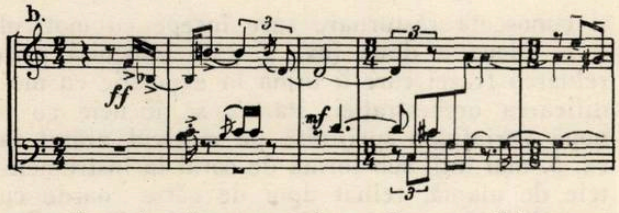


Acestei cantilene i se adaugă o suprafaţă sonoră în piano în care sunetele apar treptat, asemănător cu prima idee dar care păstrează şi încheie atmosfera lirică a ideii secunde. Urmează trei variaţiuni asupra primei idei, prima

4 a.



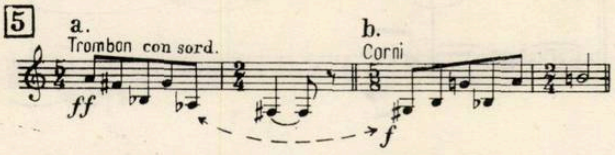
b.



o nouă variantă a acesteia, a doua o răsturnare, iar a treia o expunere în strettă în care variaţiunea arătată la exemplul 4 b, se suprapune la o distanţă de pătrime peste variaţiunea arătată la ex. 4 a. În urma acestei scurte dezvoltări este continuată ideea secundă (ex. 2) iar cadenţarea pe *la diez* oferă prilejul construirii unei variaţiuni avînd ca punct de pornire sunetul amintit. Ea se alcătuieşte dintr-o serie de intrări succesive de voci pe un ritm egal, la început *arco* apoi *pizzicato,* şi creează un efect de spaţialitate reluat ulterior în finalul lucrării. Prima secţiune este încheiată de o frază cu caracter conclusiv, specifică părţilor expozitive de sonată în care o vioară solo reia un fragment din prima idee.

Un profil tematic bine individualizat sunat de trombon și dedus din ideea primă a lucrării

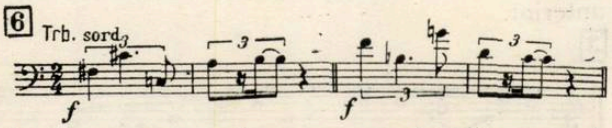
5



deschide a doua secțiune. Indicăm proveniența acestui nou motiv (5a) servindu-ne, în mod mai liber, de ex. 1 b începînd cu sunetul al doilea. După efectuarea unei variațiuni ce îmbină acest aspect nou tematic cu cel anterior, cornii deschid, printr-un semnal (5 b) provenit din răsturnarea motivului 5 a, variațiunea simetrică după care urmează o alta susținută de coarde solo pe succesiunea de sunete arătată la ex. 4 a.

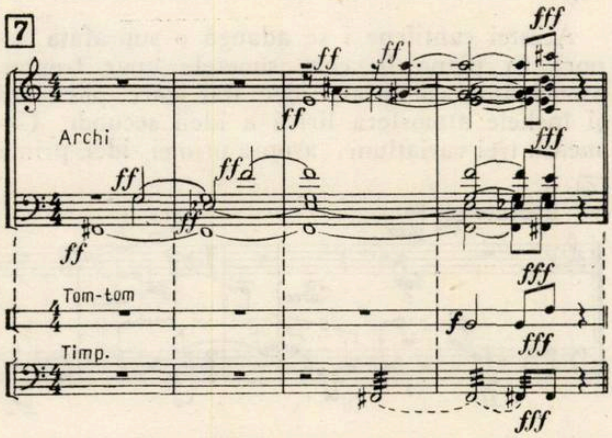
O repriză îmbogățită vizînd ambele secțiuni începe prin reluarea modificată a semnalului instrumentelor de alamă arătat la exemplul 5 a și b

6



după care urmează expunerea de către coarde într-o nouă formulă de succesiuni a ideii inițiale

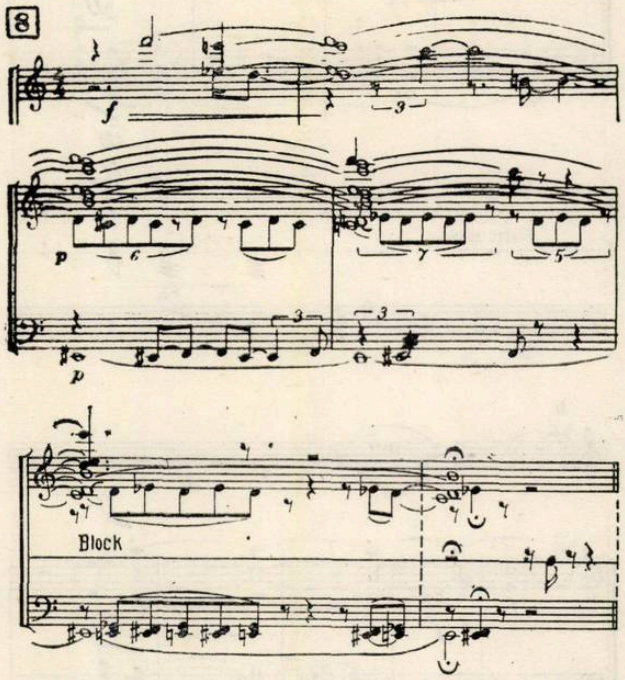
7



și cunoscuta răsturnare care începe cu motivul 6 b. Ideea a doua (ex. 2) este înlocuită prin reluarea frazei care îi urma în expoziție cu modificarea orchestrației. Partea se încheie cu o nouă variațiune sprijinită pe motivul arătat la ex. 5, mai întîi sub formă de coral la instrumentele de alamă, reluat apoi de către coarde cu armonizări provenite din transpunerile și răsturnările motivului respectiv, plus o cadență ritmică provenită din amplificarea acordului final al primei idei (ex 1 măsura 4).

În ultima parte, principiul variațional este continuat accentuîndu-se în mod gradat caracterul liber al variațiunii. Tratarea ce atinge uneori momente de un ascuțit dramatism și care ajunge treptat la un pol îndepărtat față de subiectul inițial, este stăvilită pe un punct culminant, bine realizat de apariția orgii electronice, care marchează trecerea în final. Sensul acestei secțiuni ultime este aducerea a ceva nou, inedit, surprinzător, care să proiecteze imaginația spre o nouă zonă expresivă. Sunetul electronic este folosit cu sens și economie, lăsînd arie liberă fanteziei orchestrale a compozitorului care reușește să creeze o puternică sugestie de spațialitate cu ajutorul unor ingenioase „registrații" a timbrelor orchestrei. Vibrato-ul suflătorilor de alamă cu surdină pe un sfert de ton, utilizarea viorilor în registrul acut „col-legno" și „pizzicato", tremolo-ul cornilor, realizarea de „cețuri" sonore

8



realizat prin suprapuneri de secunde mici, departe de a fi efecte în sine creează o atmosferă al cărui conținut expresiv puternic emoțional stimulează fantezia ascultătorului iar compozitorului îi oferă noi sugestii și posibilități ulterioare de expresie.

În cuprinsul lucrării orchestrația caută să ofere soluții potrivite reliefării elementului melodico-expresiv evitînd efectele gratuite. Instrumentele de percuție sînt tratate tematic și folosite cu necesitate în sprijinul articulării formei.

Față de calitățile preponderente ale lucrării ar fi de pus sub semnul rezervei un aspect privind structura de ansamblu și care la o audiție repetată devine sesizabil. Este vorba de o anumită secvențare a întregului ca urmare a persistenței unui tip de culminații uniforme la nivelul microstructurilor ce afectează inclusiv unele legături nu totdeauna convingătoare. Dintre acestea unele ar putea fi corectate printr-o interpretare adecvată dar, mai ales, de către compozitorul însuși care dovedește în această lucrare tocmai o fantezie bogată și ingeniozitate în soluții de formă. Trecînd peste acest aspect considerăm că lucrarea se numără printre reușitele autorului care se află într-o fază evoluată de sintetizare a unui bogat arsenal de mijloace noi de tehnică componistică, mijloace pe care reușește să le utilizeze cu talent și inventivitate în cadrul unor pagini de muzică sobră și expresivă, redată în forme concise și clare.

La aniversarea lui Ion Vidu

de Ion Dumitrescu

Ziua de 7 februarie a acestui an crestează pe răbojul anilor ce trec trei decenii şi jumătate de la moartea lui Ion Vidu.

Lugojenii îi spun marelui lor fiu adoptiv „doinitorul Banatului" şi „măestrul doinelor bănăţene". Românii de pretutindeni îl pot numi, pe bună dreptate, „cîntăreţul poporului".

Născut la 17 decembrie 1865, între moţi, din neam de ţărani, în satul Mînereu — azi raionul Ineu, regiunea Banat — contemporan, în epoca de înflorire a muzicii româneşti în toate ţinuturile locuite de români, cu Dima, Iacob Mureşanu, Timotei Popovici, Kiriac, Gh. Stephănescu, Cucu, Musicescu, Voevidca, Mandicevschi, activitatea lui Ion Vidu se desfăşoară larg în toate direcţiile, împlinind toate nevoile impuse de educarea muzicală, susţinerea conştiinţei naţionale şi ridicarea culturală a poporului român din Banat. Ion Vidu a fost compozitor, dirijor, învăţător, profesor de muzică, animator, activist cultural, culegător de folclor, ziarist, scriitor, luptător patriotic.

Ion Vidu, acest maestru al muzicii bănăţene, rămîne un clasic al muzicii corale româneşti, alături de contemporanii săi — cei mai buni şi reprezentativi compozitori din epoca de consolidare a culturii noastre muzicale.

. . . . . .

„Mîndră ţară e Banatu
„Că la noi cîntă tăt natu"...

De la vîrsta de 18 ani — din 1881, — cînd îşi începe activitatea ca învăţător dirijor de cor şi cîntăreţ bisericesc în comuna Seleuş-Cighirel din Arad, — şi pînă la moarte — 50 de ani încheiaţi — Vidu îşi petrece viaţa în Banat — cea mai mare parte la Lugoj — vechiul şi frumosul oraş de sub munte, pe valea Timişului, răspîntie de drumuri, regiune mănoasă, binecuvîntată, vechi centru de cultură românească, ţinut cu folclor bogat, datini străvechi, oameni vrednici şi veseli, meşteri în toate îndeletnicirile artei şi, mai ales, buni muzicanţi. Banatul este regiunea vestită între regiunile ţării, prin corurile de ţărani plugari şi muncitori: Corul de la Chizătău, Hălmagiu, Gruni, Sînnicolaul Mare, Coştei, Dalboşet, unele dintre ele formaţii foarte vechi, cu activitate susţinută peste toată potrivnicia vremurilor.

La Lugoj activa din 1869, între alte multe asociaţii şi societăţi culturale, „Reuniunea română de cîntări şi muzică", al cărei dirijor timp de 38 de ani — din 1888 şi pînă în 1926 — devine Ion Vidu.

În acelaşi an, 1888, Vidu este numit învăţător în Lugoj, după ce, cinci ani funcţionase ca profesor suplinitor de cînt armonic la Institutul pedagogic teologic din Arad.

După război, în 1919, e numit profesor de muzică la liceul „Coriolan Brediceanu", apoi, în 1926, inspector general muzical pentru şcolile normale şi, în 1927, inspector general muzical peste toate şcolile din România.

Cu „Reuniunea română de cîntări", Vidu desfăşoară o activitate înflăcărată. Organizează concerte, turnee, cursuri de muzică pentru amatori, cursuri de iniţiere pentru dirijorii de coruri ţărăneşti, participă la întreaga mişcare culturală a Banatului şi Ardealului, colaborează cu orchestra vestitului lăutar Nica Iancu Iancovici, organizează cursuri muzicale.

Aşa de strîns se împleteşte activitatea dirijorului cu ansamblul, încît vechea „Reuniune română de cîntări" e cunoscută de la un timp sub numele de „Corul lui Vidu".

Participă ca delegat al „Reuniunii" la Expoziţia de teatru şi muzică din Viena, călătoreşte în Ungaria, Austria, Franţa.

Îşi dă concursul cu corul său la serbările jubileurilor societăţilor corale germane şi maghiare locale, cîntă la reuniunile Societăţii „Astra", la Congresele învăţătorilor, pentru opere de binefacere, nelipsit în nici o împrejurare în care vocile

coriștilor și sufletul lui pasionat de artist și patriot puteau aduce o contribuție.

Dirijează opereta „Crai nou" de Ciprian Porumbescu cu soliștii și corul „Reuniunii române de cîntări", organizează un concert comemorativ cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la moartea compozitorului bucovinean.

Repertoriul corului lui Vidu e impresionant: peste 200 de piese corale, mari și mici din creația compozitorilor celebri și mai mărunți, străini și români — corurile românești în majoritate — au îmbărbătat și mîngîiat sufletele oamenilor, au cîntat durerile și bucuriile unui popor care aspira din toată ființa sa spre mai bine.

. . . . . .

„Preste deal la nana-n vale
„Mîndru trandafir răsare...
„Preste deal mîndra-i departe,
„Multe ape ne desparte"

. . . . . .

„Preste codrii cei verzii
„Preste munții aurii..."

Din Lugojul lui, Vidu își trimite neîncetat gîndurile la frații de peste munți, frați de același neam, de aceeași limbă, de aceeași conștiință și idealuri.

Încă din 1884 intră în corespondență cu Gavriil Musicescu, vestitul compozitor și animator al vieții muzicale a Iașilor.

În 1890, cînd Musicescu concertează cu corul Mitropolitan din Iași la Lugoj, prietenia dintre cei doi era definitivă.

Între conservatoarele din Viena și Buda-Pesta, tînărul muzician — dornic să studieze temeinic muzică — alege pe cel din Iași, unde devine elev al lui Musicescu, „umplîndu-și sacul cu hrană românească", pe lîngă cunoștințele tehnice muzicale, dobîndite.

În 1899, „Reuniunea română de cîntări" din Lugoj trece în fine granița și concertează la Turnu Severin, iar în 1902, Severinenii întorc vizita, Societatea corală „Doina", condusă de profesorul Paulian, concertează la Lugoj.

Vidu invită la Lugoj pe Elena Teodorini și apoi pe Kiriac, împreună cu corul „Carmen". În cadrul expoziției din 1906, Corul lui Vidu cîntă în București la Arenele Romane și la Ateneu.

După război, întreprinde un turneu la Iași și Chișinău, apoi la Craiova.

În 1920, la înființarea Societății Compozitorilor Români, Vidu devine membru fondator, alături de George Enescu, Ion Nonna Otescu, Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora.

În 1926, participă la jubileul de 25 de ani al Societății corale „Carmen".

După 1918 și pînă la moarte, activitatea lui Ion Vidu se topește în eforturile comune, generale, pentru consolidarea muzicii românești, a creației, interpretării, învățămîntului, educării maselor, ridicării întregei creații muzicale în tînăra Românie.

„Faceți lira să răsune
„De cîntările străbune"...

Strîns legat de viața poporului în mijlocul căruia nedezlipit, a trăit, muzica lui Ion Vidu își adîncește rădăcinile în terenul fertil și generos al muzicii populare.

Corurile lui, admirabile, în care asculți cum se învolburează doina cu jocul bănățean, „Răsunetele" lui — coruri simple — poartă în ele mesajul artei mari, cinstite, curate, născută din necesitatea participării active și intense la viața oamenilor, din străfundurile unde ard focurile creației, din prea plinul de unde țîșnesc izbucurile limpezi care îndestulează pe toți însetații de frumos.

Muzica lui Vidu nu e ticluită, întortochiată, sulemenită, făcută ca să placă, să atragă atenția cu orice preț. Ea place deodată, direct, tuturor, se dăruiește total, emoționează, fără să ceară nimic în schimb, nici măcar un efort deosebit pentru a o înțelege.

Iată de ce, după atîți și atîți ani, „Răsunetul Ardealului", „Preste deal", „Negruța", „Ana Lugojana", „Răsunetul de la Crișana", „Arcașul", „Uraja" și toate celelalte se cîntă peste tot și se ascultă cu plăcere și interes.

Nu cred că există în țara aceasta, în care pulsează o viață artistică atît de bogată, o formație corală profesională sau de amatori care să nu-și menție la loc de cinste în repertoriu corurile lui Vidu. Și cred că nu există om care, ascultîndu-le, să nu simtă recunoștință pentru moștenirea lăsată de compozitorul bănățean.

. . . . . .

„Să stai înaintea fiecăruia cu bărbăția rămasă de la strămoșii tăi și cu podoaba numelui de Român, pe care-l porți. Astfel îți stă bine, căci aceste sînt podoabele tale!"...

Ion Vidu a fost un patriot conștient, luptător dîrz pentru libertate și drept la cultură pentru cei mulți.

Închis, condamnat, internat în lagăr pentru aceasta, n-a șovăit. A crezut neclintit în viitorul luminos al poporului român.

În 1928 s-a pensionat. Ultimii ani i-a trăit între prieteni, în Lugojul liniștit, unde toată lumea îl cunoștea, îl iubea, îl cinstea și se mîndrea cu el.

A murit în seara zilei de 7 februarie 1931, îndoliind inimile tuturor românilor.

Era un om blînd, vesel, plin de humor și voie bună. Înalt, bine legat, demn... Un cap rotund, pleșuv, mustața tăiată scurt, ochi ageri după ochelari fără ramă, lavaliera înnodată bogat...

Așa a rămas în amintirea oamenilor care l-au cunoscut.

În anii puterii populare, personalitatea lui Vidu a crescut în importanță și prestigiu, odată cu realizarea idealurilor pentru care, la timpul său, și-a adus contribuția, în lupta dreaptă pentru binele poporului.

„Răsunat-a cîntarea mea printre văile acestor munți falnici,

„Străbătut-a acest cîntec de la inimă la inimă"...

KIRIAC şi VIDU

— studiu postum —

de George Breazul

Realităţile istorice, politice, culturale şi artistice muzicale leagă mult mai strîns între ele cele două reprezentative personalităţi ale trecutului nostru, decît dau impresia formulele decimale comemorative. Căci Vidu şi Kiriac sînt contemporani. Cursul vieţii lor coincide. Numai că Kiriac a trăit mai puţin: s-a născut trei ani după Vidu şi a murit trei ani înaintea lui; s-a născut în Bucureşti, Capitala Principatelor Române Unite de după abdicarea domnitorului Cuza, fiu al unui meşteşugar, care, pe actul de naştere al copilului iscălea încă cu literă grecească, argintar, poleitor de candele şi icoane de pe podul Mogoşoaiei. Vidu, născut sub jug habsburgic, într-un sat ardelenesc, Mânerău, nu prea departe de Arad, era fecior de învăţător. Ambii şi-au început studiile în condiţiile oferite de împrejurările în care s-au născut: Vidu în satul natal şi apoi la preparandia din Arad; Kiriac, după şcoala primară, la liceul Sf. Sava şi apoi la Facultatea de Drept din Bucureşti. Deosebirile de învăţătură se pronunţă şi mai mult în domeniul muzicii. Kiriac, sub impulsia înzestrării native, odată cu studiile de cultură generală, se înscrie la Conservatorul de Muzică din Bucureşti, unde urmează cursuri de teorie şi solfegiu (cu Gh. Brătianu), armonie şi compoziţie (cu Eduard Wachmann), cântul (cu Gh. Stephănescu), şi istoria muzicii (cu Grigore Ventura), terminînd cu premiul I la compoziţie, după care pleacă la Paris şi mai învaţă la Conservatorul şi Schola Cantorum de-aci (cu Pessard, Dubois, Paul Vidal şi Vincent d'Indy) încă şapte ani. Pregătirea tehnică a lui Vidu rămîne elementară. Iar pe cînd el ajungea învăţător de sat şi făcea cor cu ţăranii, poate după modelul vestitului cor al plugarilor din Chizătău, înfiinţat încă din 1857, Kiriac era dirijor al corului de la biserica Albă, apoi al corului Capelei Române din Paris, profesor de solfegii şi armonie şi subdirector al unei societăţi corale de acolo.

Prelungind paralelele drumurilor lor în viaţă, să observăm cum, în timp ce Vidu din copilărie, îşi scaldă sufletul în baia de dor şi alean a doinei şi a vioiciunii jocului poporului său, Kiriac pornea din uscăciunea citadină şi blazarea Bucureştilor de la finele secolului trecut şi ajungea în Franţa, în problematica postwagnerianismului, sub seducţia impresionismului; dar, în toiul sbaterilor, ca o puternică chemare ce irumpe din lăuntrul firii, unde era înăbuşită, studiind cîntul gregorian şi modurile medievale, în spiritul lui se desluşesc şi apar în toată splendoarea originalităţii lor modale liniile melodice ale cîntecului şi jocului popular şi ale psaltichiei româneşti. După popasuri de vrednicie didactică şi muzicală, la şcoala primară sătească şi la Seminarul teologic-pedagogic din Arad, Vidu ajunge în Banat, la Lugoj, în cetatea de cuget şi artă românească a Bredicenilor. Lucrase aci sîrguitor pentru muzică un ceh, fost gornist de regiment, Iosif Czegka. Dăduse lecţii de pian, făcuse cor şi ceeace este de remarcat, probabil sub sugestia localnicilor, nu ocolise repertoriul românesc. O severă notă de istorie şi eroism românesc, de „marş al lui Mihai Viteazul", „Măi tătare", mai ales imaginea lui „Ştefan Vodă, cel bun şi mare" din corurile bucovinenilor, ale lui Vorobchievici şi Ciprian Porumbescu, caracteriza acest repertoriu coral al lugojenilor. Este latura pozitivă a culturii lor muzicale la venirea lui Vidu în oraşul lor, la 1888. Dar Vidu nu se putea învoi cu concepţia locală asupra cîntecelor populare româneşti, privite cu dispreţ drept „cîntări din dealul viilor"; astfel erau considerate cîntecele pe teme populare cu care Vidu încerca să dea noua direcţie a „Reuniunii de cîntări şi muzică" din Lugoj. Atunci are loc un eveniment de mare însemnătate pentru viaţa muzicală a provinciilor româneşti de sub stăpînirea habsburgilor. Gavriil Musicescu a întreprins în 1890 istoricul său turneu de concerte corale în Transilvania şi Banat. În raportul înaintat Ministerului, descriind moment cu moment acest memorabil turneu. Musicescu arată că „excursiile muzicale de felul acesta, pe lîngă cultivarea şi înnobilarea caracterului unui popor, mai au şi alte chemări mai înalte". „Indescriptibil entuziasm — continuă Musicescu — la Lugoj —; „adevărata sărbătoare

națională. Aci, în Lugoj, centrul cultural al muzicii române din Banat, mi s-a adresat rugăminți ca să iau vreun tînăr de acolo, să-l pregătesc astfel cum înțeleg și propag eu cîntecele naționale, căci astfel de muzică — zic ei — „grăiește inimii". După cîteva luni, puțin timp înainte de a se îndrepta Kiriac spre Apus, Vidu o pornește spre Moldova, devenind elevul lui Musicescu la Conservatorul din Iași, unde, pe lîngă armonie, mai urmează și cursuri de canto și de vioară. Este în deosebi, fecund, exemplul viu pe care Musicescu îl reprezintă, concepțiile sale asupra creației și interpretării muzicale ca și asupra valorii educative a muzicii. Reluîndu-și activitatea la Lugoj, Vidu transformă radical mentalitatea coriștilor săi și a auditorilor și devine — cum îl caracteriza Iorga — „omul celor mai dulci cîntări românești, acela ale cărui duioase melodii ne sună în ureche la singura pomenire a numelui său... Prin cîntecul pe care l-a cules, l-a armonizat, l-a răspîndit în tot cuprinsul pămîntului românesc, Vidu a fost și un factor de unitate națională și un educator... a făcut pe toți românii să se recunoască, sub farmecul muzicii unitare, membrii unui singur popor și a strecurat în sufletele ispitite de toate corupțiile și de toate anarhiile, ceea ce poate da numai o artă ca a lui : simțul de ordine și instinctul frumuseții".

Vidu nu este însă numai un culegător și armonizator de muzică populară. El a cunoscut din copilărie și a cîntat cîntece românești, le-a studiat sub raportul prelucrării lor artistice, dar, mai ales, ceeace constituie unul din marile lui merite, este că, a asimilat atît de substanțial în imaginația sa creatoare întorsăturile, unduierile viersului nostru popular și a întruchipat forme noi și originale de muzică corală autentic românească. „El crează — cum scrie Tiberiu Brediceanu — cu totul independent, melodii în ton popular sau pornind din temelia cîntecului dela țară, cu rară măiestrie reușește să toarcă firul melodiei alese tot în sensul poporal și, în chip atît de firesc, mai departe, încît, fără o minuțioasă și competentă analiză, nici nu se poate deosebi care este limita cîntecului poporal și de unde se începe propria sa compoziție". Iubind cu împătimire țara și poporul, el reînvie acele momente de eroism și glorie ale istoriei noastre naționale și găsește expresia muzicală proprie pentru redarea lor în vibrante accente de bărbăție. „Arcașul lui Ștefan Vodă" — melodia originală de Vorobchievici — „Marșul anului 1848" „Marșul lui Mihai Eroul", „Cîntecul străinătății", „Ruinița" sau „Marșul lui Ștefan cel Mare", „Marșul lui Iancu", „Calcă, Române", „Marșul libertății" fac parte din această categorie. Cînd la intrarea țării noastre în primul război mondial, autoritățile asupritoare ale Transilvaniei și Banatului, dispun întemnițarea lui Ion Vidu, ele își dădeau bine seama de caracterul profund patriotic al acestei muzici. Șăgalnicele sale cîntece, lirismul cald al versurilor și viersurilor populare sau compuse de el în stil popular, sprintenul ritm de joc al altora, „Rujița" — „Auzi valea", „Taci, bărbate", „Bobocele și inele", „Negruța", „Coasa", „Pîc, pîc, pîc", „Dragă și iar dragă", „Răsunetele" din Ardeal și din Crișana, prin aceste cîntece ne-am apropiat de frații de dincolo de munți și i-am cunoscut.

Cînd Kiriac revine în țară, la începutul veacului nostru, nici asemenea muzică corală, nici formații care să o cînte nu existau. Într-una din numeroasele sale însemnări, el scria : „Avem de toate pentru o anume pătură a societății, pentru pătura așa-zisă cultă : conservatoare, operă, diferite concerte. N-avem însă nimic pentru sufletele marii mulțimi, pentru popor, nici chiar societăți corale ori instrumentale ca în alte țări... Ce e de făcut?" La această întrebare el răspunde în singurul chip satisfăcător : prin fundarea unei societăți corale. Cea dintîi faptă importantă care va trebui evidențiată din bogata și multilaterala sa activitate, este fundarea societății „Carmen", în care toate fibrele existenței sale artistice și în general, psihice, și-au aflat posibilități de vibrație, în care arta lui Kiriac, a creatorului și a interpretului, își găsește rațiunea de a fi. Din chiar primele programe de concert, nume de compozitori români; în frunte, Ion Vidu. Scria presa : „Publicul n-a mai încetat cu aplauzele, văzînd cum melodiile noastre naționale au ieșit din umbra bordeiului și au urcat treptele scenei". — În repertoriul corului său, Kiriac înscrie compozițiile cele mai reprezentative; în afară de Vidu, Timotei Popovici, Gheorghe Dima, Iacob Mureșanu, Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor. La jubileul de 25 de ani al Societății, programul festiv, menționîndu-i adăuga: Din operile tuturor acestora s-a cîntat la „Carmen" și îndrăznim a afirma că, prin „Carmen" s-au făcut cunoscuți în țară. Mai ales, „muzica primăvăratică" a lui Vidu a fost nelipsită din concertele noastre. Cîte sentimente n-a trezit doinele lui, cît dor n-a deșteptat „Negruța din Banat", cîți ochi n-a umezit „Răsunetul Ardealului", cîte inimi n-a încălzit „Răsunet din Crișana" ! S-a jucat în lung și în lat „Lugojana", s-a cîntat de toți „Rujița". S-a cîntat atît de mult, încît a ajuns și în repertoriul lăutarilor, iar o editură muzicală bucureșteană a și imprimat-o ca muzică anonimă, populară.

Compozițiile lui Kiriac se adaugă și sporesc repertoriul „Carmen"-ului. Predilecție arată compozitorul valorificării artistice a melodiilor populare. El este marele maestru al armonizării neomodale, a cîntecelor și jocurilor românești. Bela Bartok, marele compozitor și folclorist maghiar, îi scria lui Kiriac : „Cunosc cororile mixte ale dumneavoastră și cred că dumneavoastră sunteți singurul în România care se ocupă de muzica populară ca adevărat artist". Pentru a cunoaște mai temeinic folclorul muzical românesc și mai ales, pentru a descoperi melodii cît mai caracteristice și originale, Kiriac devine însuși folclorist. Melodiile culese de el din folclor, magistral prelucrate pentru cor, vibrează în glasurile carmeniștilor, în sala de con-

cert, deslănțuind ropote de aplauze, iar de aci trec în repertoriul muzical propriu al participanților la audiție, al ascultătorilor entuziasmați. Ei părăsesc sala de concert încîntați, fredonînd :

Și-aide, mîndruțo,
Și-aide, mîndro,
Și-aide, mîndruțo, mîndra mea.
. . . . . .

Kiriac devine, cum îl numea Delavrancea, „ctitorul renașterii muzicale românești".

Pornind din medii sociale deosebite, din geniul anonim al maselor, umblînd pe căi de învățătură deosebite, dar însuflețiți de aceiași înflăcărată iubire de patrie și popor — „de țară", ar fi zis Vidu — și absorbind seva dătătoare de viață și de artă, a dorului, a doinei, a viersului de foc al poporului, cei doi strălucițí maeștri ai muzicii noastre corale, Kiriac și Vidu s-au întîlnit în același ideal al eternelor armonii în care au turnat intonațiile românești. Dar s-au întîlnit aievea și de atîtea ori și în viață.

Vrednică de aducere aminte este, prin adînca ei semnificație politică și culturală, mai ales una din ele. În repertoriul soc. „Carmen", Kiriac izbutise să înmănunchieze numele cele mai reprezentative ale compozitorilor din țară și ale celor aflați peste granița, sub stăpînirea habsburgică. Năzuia acum să adune laolaltă pe toți cîntăreții, pe toți dirijorii de coruri, și să cînte toți împreună cîntecele lor, cîntecele noastre. Și le-au cîntat. Două mii de cîntăreți au venit atunci în București și au cîntat împreună, în admirația zecilor de mii de încîntați. S-au rostit și scris cu acest prilej, entuziaste cuvinte admirative, iar un inimos bănățean a scris un întreg volumaș de impresii, reflecții și amintiri. „Miile de cîntăreți — scria atunci criticul Ilarie Chendi — conduși, cînd de Vidu, maestrul Lugojului, cînd de Kiriac, conducătorul suprem al corurilor, mărturiseau, pe lîngă progresul realizat, dispozițiile artistice ale poporului. Dar glasurile unite ale cîntăreților noștri, mai constituie și simbolul de tărie, care cu deosebire a fost remarcat. Acest simbol, căruia i-au sunat aplauzele publicului imens, cum n-a mai văzut capitala țării, este acela al unității culturale. A fost o culme a istoriei noastre contemporane în producțiile acestor coruri, în acea atingere înduioșătoare a flamurilor, în acea îmbrățișare frățească între fiii răzleți ai diferitelor provincii". Vidu a dedicat atunci „Carmen"ului, „Preste deal"..., cu gîndul, firește, nu numai la organizația corală a lui Kiriac, ci la „Nana în vale", la sora mai mare, la „țară". I se conferea deci muzicii, i se atribuia această misiune și această putere de a reprezenta, de a fi expresie, grai al sentimentelor, al năzuințelor, al dorințelor celor mai vii ale poporului. Prezidau această sărbătoare a muzicii și a poporului nostru sărbătoriții de azi : Kiriac și Vidu. Întregul nostru popor muncitor participă adînc recunoscător, cu vie însuflețire, la cinstirea lor. Măestrele lor cîntări răsună azi în întreg orizontul de cuget și simțire al poporului nostru.

VIOREL COSMA:

Noi date asupra activității muzicale a lui D. G. Kiriac

„Kiriac a fost cel mai desăvîrșit elev al meu".

VINCENT D'INDY

A trecut un veac de la nașterea lui D. G. Kiriac, personalitate artistică multilaterală (compozitor, dirijor, folclorist, profesor, critic muzical, animator al vieții muzicale), care vreme de aproape patru decenii a dominat mișcarea muzicală românească, stimulînd și îndrumînd tinere forțe creatoare spre afirmarea unei noi etape în dezvoltarea școlii muzicale autohtone. În jurul lui D. G. Kiriac au crescut compozitorii Gheorghe Cucu, Dimitrie Cuclin, Nicodim Ganea, Ioan Chirescu, Ion Borgovan, folcloriștii Constantin Brăiloiu și Bazil Anastasescu, profesorii G. Breazul, V. Popovici și N. Saxu, interpreții Drăgulinescu-Stinghe, Gheorghe Folescu, Victoria Costescu-Duca, Jean Atanasiu și Alexandra Feraru, dirijorii Umberto Pessione, Ion Croitoru și Simeon Nicolescu, bizantinologul I. D. Petrescu.

Om cu o cultură temeinică (urmase cîțiva ani facultatea de științe naturale, obținînd de asemenea și licența în drept), D. G. Kiriac a frecventat cercurile literar-artistice ale vremii care i-au deschis un orizont larg, legînd prietenii trainice cu Alexandru Vlahuță, Barbu Delavrancea, I. L. Caragiale, Constantin Dobrogeanu-Gherea, I. Alex. Brătescu-Voinești, Șt. O. Iosif și Dimitrie Anghel, pictorul Grigorescu, sculptorul Brâncuși, arhitectul Ion Mincu, toți militanți pentru o artă națională. Încă din primii ani ai activității coralei *Carmen,* dirijorul Kiriac a polarizat în jurul formației atenția muzicienilor din Transilvania, Banat și Bucovina, ca Iacob Mureșianu, Timotei Popovici, Eusebie Mandicevschi, Gheorghe Dima și Ion Vidu, aproape toți devenindu-i colaboratori direcți și totodată devotați amici.

Activînd pasionat, împreună cu George Enescu, pentru înnoirea și îmbogățirea mișcării muzicale românești, D. G. Kiriac s-a dovedit prin înfăptuirile sale, unul din principalii exponenți ai culturii noastre artistice, pe drumul desăvîrșirii ei. „Odinioară acolo — scria, în octombrie 1932, compozitorul Ion Borgovan despre *Societatea Compozitorilor Români* în broșura *D. G. Kiriac* — era un templu susținut de doi stîlpi de granit: unul Kiriac, altul Enescu". Dorința de acoperire a multiplelor necesități organizatorice, unele cu un caracter pur administrativ (comisii școlare, participări la manifestări de binefacere și în jurii artistice, redactări de programe analitice, statute, rapoarte de activitate, organizări de festivaluri, referate de lucrări didactice și culegeri de folclor, dări de seamă, editări de almanahuri, copieri de

partituri și știme muzicale etc.) a restrîns adeseori activitatea artistică a compozitorului. Astfel creația lui Kiriac nu a putut atinge un mare număr de opusuri dar contribuția sa ca organizator și stimulator al vieții noastre muzicale au fost de mare preț. În rîndurile care urmează vom încerca să dezvăluim unele aspecte ale activității lui D. G. Kiriac mai puțin cunoscute, revelatoare pentru rolul său important în orientarea artei muzicale de la începutul veacului.

ÎNVĂȚĂMÎNTUL MUZICAL PE BAZE ȘTIINȚIFICE

Se știe că încă din liceu D. G. Kiriac a urmat — paralel — și cursurile *Conservatorului de muzică și declamațiune din București*. Departe de a fi fost satisfăcut cu cele învățate în țară, tînărul muzician a plecat în Franța (1892) spre a se perfecționa la *Schola Cantorum* și *Conservatoire national de musique* din Paris.

Chiar în anul plecării peste hotare, D. G. Kiriac fusese ales în postul de secretar al societății muzicale *Odeon*, din conducerea căreia făceau parte o serie de muzicieni cu experiență pedagogică ca Eduard Wachmann, George Stephănescu și C. M. Cordoneanu [1]). Contactul cu încercații dascăli ai învățămîntului muzical și cu directorul revistei *România musicală* l-a îndreptat spre problemele școlii și către critica muzicală.

Iată cîteva din documentele care ilustrează epoca de formare a muzicianului.

14 noembre 1892.

Dragă Michăilescule [2]),

Am primit răspunsul de la Ministerul de Instrucție prin Legație. Nu mai am nevoe a mă duce la Minister. Mi se spune că sînt autorizat a mă prezinta la Conservator și că sînt dispensat de vîrstă.

Spune-mi tu la cari din profesori ar fi mai profitabil să mă prezint? Toudon mi-a spus că el nu-mi va face nici o dificultate dacă lucrurile vor rămîne pe mîna lui. Eu însă socotesc că e mai bună combinația ce am făcut-o noi astăzi pentru Pessard. Satisfăcîndu-i dorința vom fi foarte bine priviți și chiar curtați de el. Tu vorbește-i după lecție de mine, roagă-l să mă primească să-i fac o vizită și imediat vino mîine (marți) la mine. Vom dejuna împreună ca să avem vreme să fim la secretariat între orele 1 și 2. Acum scriu lui Vlahuță și Leriei pentru ceia ce am vorbit.

La revedere. Te aștept. Ia tramvaiu.

Kiriac".

Munca stăruitoare, talentul și spiritul său organizatoric l-au ajutat curînd să ajungă în primele rînduri ale elevilor lui Vincent d'Indy, Emil Pessard, Bourgault- Ducoudray, să ocupe postul de dirijor al corului capelei române din Paris și de subdirector al societății muzicale condusă de P. Pastor.

Contactul cu acești profesori de largă viziune i-a deschis ochii lui D. G. Kiriac asupra necesității înnoirii metodelor de învățămînt. Legarea cîntecului școlar de folclor a fost unul din principiile promovate de tînărul profesor român la înapoierea în țară.

Încă de la Paris, D. G. Kiriac a întocmit o colecție de cîntece școlare pe care a înaintat-o în 1896 Ministerului Instrucțiunii Publice de la București [3]).

Ideile sale înnoitoare și le-a exprimat în colaborare cu Alexandru Podoleanu, în revista *România Musicală*, în cunoscutul *Proect de programă pentru studiul cîntului în școalele secundare de băieți și fete*. „Predominarea cîntecului asupra studiului teoretic al musicei — subliniau autorii — excluderea prin urmare a tuturor cunoștințelor care nu-și găsesc o aplicare practică imediată și în al treilea rînd, nevoia de o distribuire așa a materiei, în cît toate cunoștințele să se dobîndească în mod plăcut, în mod natural, decurgînd unele dintr-altele, iată cele cîteva vederi ce ne-au călăuzit în întocmirea programei alăturate". Iar mai departe: „Pentru a da o educație solidă și rațională poporului nostru, punem mare preț pe cîntecul popular românesc. Din acest punct de vedere simțim absoluta nevoie a unui repertoriu școlar, avînd drept bază natura și forma cîntecului popular" [4]).

Din acest îmbold s-au născut în pragul veacului nostru caietele de *Cîntece și coruri școlare* (1902), *Culegerea de coruri pentru voci mixte* (1911) etc. și minunatele sale piese pentru copii. Totuși, pentru ca opera de înnoire să se realizeze, aceasta nu era suficient. Lipseau compozitorii de muzică corală capabili să creeze acel „repertoriu național" de cîntece. La *Conservatorul de muzică și declamațiune* încă nu luase ființă o clasă de compoziție. Așa s-a născut ideia unui curs de compoziție românească — în special corală — pe lîngă *Academia de muzică și artă dramatică* a Societății *Teatru Popular* din București. Aci a organizat de altfel D. G. Kiriac și un cor mixt experimental [5]).

Cum s-a născut cursul și cum se desfășurau lecțiile tînărului profesor de compoziție? Un manuscris al lui Grigore Teodosiu, autorul culegerilor de cîntece *Recreații școlare*, publicate la sfîrșitul secolului trecut, ne oferă prețioase amintiri: „Deschise la Academia de muzică din Str. Bursei un curs de armonie și compoziție. De ce nu vii să-l urmeazi și D-ta? Îl fac seara între orele 6 și 8. O să-ți fie profitabil. De solfegiu n-ai nevoie, căci știu că ești stăpîn pe el ca institutor normalist. Ce zici, vii? — Cu multă plăcere, D-le Chiriac. Chiar de mîine voi fi la cursuri, cu toate că grijile traiului nu-mi dau destul răgaz. — Printre picături poți face mult, numai voință să ai. Uită-te la mine, am stat mulți ani la

[1]) *Una-alta*. In: *România musicală*, București, 3, nr. 3, 1892, p. 24.

[2]) Elie Michăilescu, profesor de muzică vreme de peste trei decenii la Craiova, pedagog remarcabil (printre elevi s-au numărat dirijorul Marcel Botez, profesorul Faust Nicolescu, ș.a.), autor de manuale și culegeri de cîntece școlare. Scriitorul Alexandru Sahia i-a consacrat rînduri emoționante în *Ultima oră*, București, 1, nr. 185, din 8 august 1929, p. 2. Pe exemplarul partiturii *Îngerul a strigat*, D. G. Kiriac a notat următoarea dedicație: „Prietenului Elie Michăilescu în amintirea timpului petrecut împreună la Paris".

[3]) *Litere și arte. Sciri muzicale*. In: *Familia*, Oradea, 32, nr. 41, din 31 oct. 1896, p. 491.

[4]) Podoleanu Al. și Kiriac D. G. *Proect de programă...* In: *România musicală*, Buc. 9, nr. 18, din 1 noiembrie 1898, p. 153—156.

[5]) *Știri scurte*. In: *România musicală*, Buc. 12, nr. 7—8, din 1—15 aprilie 1901, p. 60.

Paris și crezi că tot timpul l-am dat învățăturii muzicii? Pregătiri pentru corul de la biserica noastră, lecții, repetițiile la soc. corală franceză unde ajunsesem să ocup postul de subdirector, și toate acestea mi-au absorbit o mulțime de vreme și totuși am putut face față tuturor exigențelor profesorilor mei de contrapunct, armonie și compoziție, de istoria muzicii etc. de la *Schola Cantorum* și care sînt adevăratul meu bagaj muzical cu care m-am întors în țară.

Kiriac era o fire care știa să îmboldească la lucru pe cei codași, nu numai prin exemplul său de muncă, dar și prin calitățile sale de profesor și pedagog. Împreună cu alți tineri entuziaști și entuziasmați de succesele maestrului Kiriac la Paris, am urmat cîtăva vreme cursul lui de armonie la *Soc. dramatică* de sub direcția lui Th. M. Stoinescu. Nu cred că plata lunară pentru aceste cursuri, cîte 2 pe săptămînă, timp de cîte 2 ore, să fi trecut de 25—30 lei pe lună, ceea ce era mai nimic, mai cu seamă că o parte din acești bani reveneau direcțiunii școalei care plătea chiria pentru local, lumină, încălzit etc.

Cursul de armonie al lui Kiriac era o minune. Scris după cei mai de seamă maeștri armoniști francezi ca : Durand, Vincent d'Indy, Dubois și alții, și făcut limpede ca un izvor curat de munte prin preciziunea regulilor și ordinea subiectelor și prin alegerea celor mai bune exemple, acest curs cred că nu avea pereche. Posed și astăzi cîteva fascicole din acest curs și mă minunez cu cîtă metodă a fost alcătuit de maestrul Kiriac.

După cîteva luni, însă, fie că numărul elevilor nu prea creștea, fie că maestrul intrase în neînțelegere cu direcția școalei din pricina zgomotului din clasa învecinată a elevilor cursului de literatură română sau dramă și comedie, fie chiar din pricini pecuniare îmi închipuesc, maestrul și-a dat dimisia și noi auzind aceasta l-am întrebat în ultima zi de curs, pe cînd își lua rămas bun, ca țiganul Porojan al lui Alecsandri :

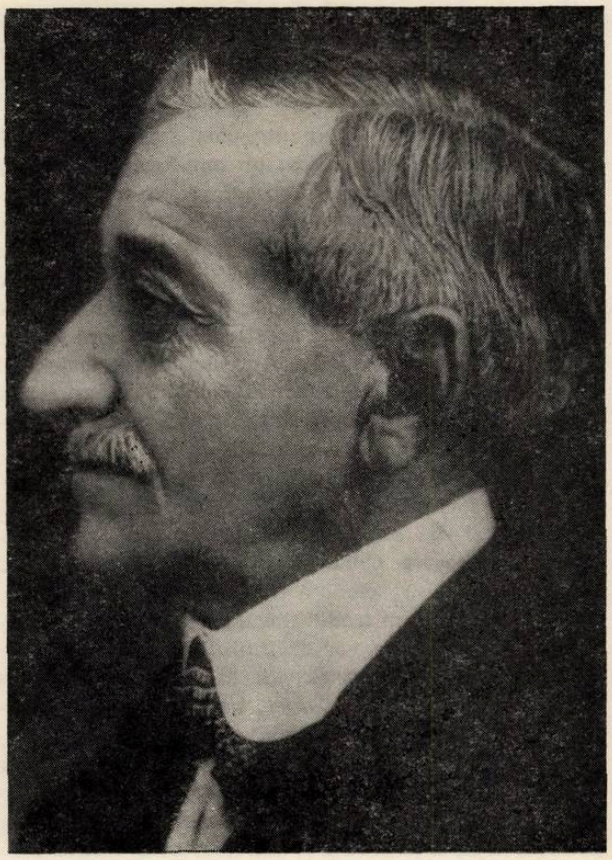
— Dar noi ce ne facem ? Ai cui sîntem ? Și cui rămînem maestre ?

— Cine voiește, a zis el atunci, să poftească la mine acasă. Acolo voi continua cursul cu ori cîți elevi va fi.

Și ne-am dus cu toți școlarii după el" [6]).

Printre elevii care au frecventat cursul de armonie și compoziție al lui D. G. Kiriac s-a numărat și Petre Ciorogariu. La îndemnul profesorului său a întocmit volumul *100 cîntece și coruri școlare* al cărui referat de publicare la *Casa Școalelor* a fost întocmit — la cererea Ministerului Instrucțiunii Publice — de însuși Kiriac [7]).

Curînd avea să fie chemat profesor la *Conservatorul de muzică și declamațiune* din București, unde va începe apostolatul său didactic. În anul 1901, D. G. Kiriac va fi numit — în afara catedrei de teorie și solfegii și cor — în *Comitetul muzical* al instituției, iar în mai 1902 i se va încredința



postul de președinte [8]). Slujind catedra de pe pozițiile artistului patriot și ale muzicianului de largă perspectivă, D. G. Kiriac a imprimat cursului o linie științifică modernă, sprijinindu-se pe melosul popular românesc. Pentru o mai ușoară învățare a solfegiului a realizat *Solfiatorul* (1916). „Profesorul tălmăcea în cele mai simple formule vasta lui cultură — scria la 17 octombrie 1932 compozitorul Ion Nonna Otescu — adîncea sufletul elevului descoperindu-i latura personală a talentului, căuta s-o dezvolte încurajînd și îndrumînd pe fiecare spre genul potrivit naturei sale" [9]).

CRITIC MUZICAL, REDACTOR, ÎNGRIJITOR DE EDIȚII, TRADUCĂTOR

Modestia cunoscută a lui D. G. Kiriac a făcut ca aceste laturi ale activității sale să fie mai puțin cunoscute. Dacă au devenit notorii contribuțiile sale la editarea *Cîntecelor poporale românești din Comitatul Bihor* de Béla Bartók (1913) și *Cîntece și hore* de Gh. Fira (1916), în schimb activitatea de presă a rămas mai puțin clarificată.

Încă din vremea studiilor la Paris, D.G. Kiriac și-a început colaborarea la *România Musicală*. „Anunțăm pe cititorii noștri — scria revista lui C. M. Cordoneanu — că Dl. D. Georgescu-Kiriac, conducătorul

[6]) Manuscrisul, intitulat *Meșterul Chiriac. Amintiri despre el de Grig. Teodosiu*, se păstrează în colecția familiei.

[7]) Arhivele Statului București, Fond Casa Școalelor, Dos. nr. 4/1903, p. 176—177.

[8])Octavian L. Cosma, Vasile Dinu, Dan Smîntînescu. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu"* 1864—1964, București, Ed. muzicală. 1964, p. 58.

[9]) *D. G. Kiriac. 1866—1928.* București, Tipografia „Bucovina-I. F. Torouțiu" 1932, p. 8.

corului bisericei române din Paris, prenumărîndu-se printre colaboratorii *României Musicale,* vom publica în curînd mai multe articole musicale instructive scrise de Dsa" [10]).

Chiar în numărul ce anunța participarea lui D. G. Kiriac la revistă s-a publicat un amplu articol despre *Ateneul Franco-Român. Fervaal,* semnat cu pseudonimul *„Un Român de la Paris".* Darea de seamă asupra concertului studenților români și membrilor Coloniei române din Paris îi aparținea, de bună seamă. După o apreciere a interpreților (printre care și George Enescu) Kiriac analizează premiera operei *Fervaal* de Vincent d'Indy. Aprecierile muzicale sînt puține („valoare artistică incontestabilă", „operă foarte dificilă și pe unele locuri complicată"), autorul insistînd mai mult asupra subiectului.

Tot în aceeași perioadă și în paginile aceleiași reviste, a început să publice D. G. Kiriac o serie de traduceri din studiile profesorului său Bourgault-Ducoudray despre *Cîntarea bisericească orientală.* O scrisoare deschisă semnată cu inițialele „D.G.K." nu lasă îndoială asupra traducătorului [11]).

Tot inițialele sale vor fi întîlnite în paginile *Revistei muzicale și teatrale.* În anul 1904 a publicat *Siluete muzicale : Emil Sauer,* iar în anul 1905 *Cronica. Concerte* (o substanțială analiză asupra triptic-ului simfonic *Il giorno* de Alfonso Castaldi). Din primul articol, reținem documentarea criticului muzical și reușita încercare de situare a lui Sauer în peisajul artei interpretative universale: „Pe cînd unii, printre cei mai celebri, sînt admirați mai cu deosebire pentru una din calitățile lor : Reisenauer pentru coloritul său, Rosenthal pentru mecanismul său, Paderevsky pentru personalitatea sa poetică, d'Albert ca interpret al lui Beethoven, în fine extraordinarul Busoni pentru virtuozitatea sa plină de avînt și ca interpret al lui Bach, la Sauer nu știi ce să admiri mai mult : virtuozitatea sa minunată, ori stilul său incomparabil, farmecul și poezia sa neîntrecute (nimeni în lume nu interpretează pe Chopin și pe Schumann ca Sauer! — Ed. Hanslick) ori fantezia, grația sa încîntătoare, sonoritatea sa d-o dulceață feerică în pasajele de sentiment, ori pasiunea frenetică, avîntul călduros care animează execuțiunea sa în paginile patetice" [12]).

Cronica asupra lucrării lui Alfonso Castaldi rămîne un model de analiză muzicală. Cum partitura muzicală s-a pierdut, rîndurile concise ale dirijorului corului *Carmen* ne servesc azi ca unic document de apreciere a lucrării :

„În programa celui de-al 4-lea concert al nouei „Societăți filarmonice", partea care a interesat mai mult pe auditori a fost compoziținea simfonică a tînărului compozitor italian A. Castaldi, care locuiește de cîtva timp în București, unde dă lecții de armonie și contrapunct. Această compoziținea merită o deosebită atențiune, atît pentru valoarea ei, cît și prin faptul că la noi producțiuni orchestrale dezvoltate și interesante lipsesc aproape cu desăvîrșire. De la poemele simfonice ale lui Enescu, aceasta este a doua compoziținea în acest gen ce putem înregistra. Compoziținea d-lui Castaldi este întitulată „Ziua" sau „Poema orelor" și este compusă din 3 părți deosebite — de unde numirea dată de autor de *triptic simfonic.*

Cele trei părți sînt : 1) *Orele rose* sau *Dimineața* b) *Orele de aur* sau *Amiaza* și c) *Orele violete* sau *Seara.* Autorul, în poemul acesta, nu și-a propus să descrie diferite scene din aceste momente variate ale zilei, ci a avut în minte aceste diferite momente ale zilei, pe cari și le închipuie sub culori deosebite, punîndu-se în starea sufletească cerută pentru a da varietatea de simțiminte muzicei sale.

Prima parte, un *Andante sostenuto,* începe partea liniștit, cu acorduri ținute la instrumentele de coarde, subdivizate; apoi, treptat crește sonoritatea pînă ajunge la un *forte* și într-o mișcare mai vioaie expune tema melodică, mai tîrziu la instrumentele de alamă, apoi, după oarecare dezvoltări a temei ajunge la partea culminantă ca intensitate și sonoritate, de unde apoi descinde la calmul acordurilor de la început al instrumentelor de coarde.

Ca procedeie, în acest preludiu, deși s-a servit intenționat, pentru a zugrăvi liniștea dimineții numai de acorduri perfecte, a căpătat totuși o sonoritate destul de puternică. Pentru harpă are o deosebită slăbiciune și preludiul acesta sfîrșește într-o sonoritate foarte ușoară și plăcută, în care harpa produce sunete armonice, susținute fiind de quartetul de coarde subdivizat.

A 2-a parte se poate subdiviza în 2 părți distincte: 1-iu, un *Allegro moderato,* în care pe un „tremolo" al instrumentelor de coarde, se expune în mod discret tema la instrumentele de vînt; această temă se dezvoltă apoi juxtapuindu-se alte melodii pe motivul principal. În toată această dezvoltare este interesant contrastul ritmic între diferitele familii de instrumente. Urmează apoi un *Andante religioso,* a cărui temă este expusă mai întîi pe rînd la diferitele grupuri de instrumente pînă ce orchestra întreagă susținută de „tremolo" al coardelor, dezvoltă tema în mod foarte variat.

Această a 2-a parte, foarte interesantă, a fost mai puțin înțeleasă de public, poate din cauză că mișcările celor 2 părți dintîi nu tranșează între ele.

În a treia parte se aude la început o melodie arhaică. Artistul s-a gîndit, odată cu venirea serii, la scenele de dragoste rustice din lumea greacă. Această intenționе se vede din simplitatea cum este expusă fraza melodică la flaute și la alte instrumente de lemn. Din tot acest fragment respiră multă melancolie. După această pastorală urmează un *Allegro vivace* plin de pasiune, întretăiat de o melodie expusă la vioară *solo,* melancolică și vibrantă, tot în genul arhaic ca și începutul celei de-a 3-a părți. Această pagină finală este cea mai inspirată.

În tot poemul simfonic, multă îndemînare din partea autorului pentru mînuirea orchestrei, precum și pricepere în dezvoltarea simfonică a ideilor. Impresia generală ce lasă în sufletul auditorului este melancolia și pasiunea.

---

[10]) *Din țară.* In : *România Musicală,* Buc. 9, nr. 11, din 1 iunie 1898, p. 103.

[11]) *Cîntarea bisericească orientală.* In : *România Musicală,* București, 9, nr. 15, din 15 sept. 1898, p. 129—131 ; nr. 16, din 1 oct. 1898, p. 139—140 ; nr. 17, din 15 oct. 1898, p. 145—147 ; nr. 18, din 1 noiembrie 1898, p. 156—157 ; nr. 19, din 15 noiembrie 1898, p. 161—162 ; nr. 20, din 1 dec. 1898, p. 170.

[12]) D. K. [Dumitru Kiriac]. *Siluete muzicale : Emil Sauer.* In : *Revista muzicală și teatrală,* București, 1, nr. 2, noiembrie 1904, p. 29.

Autorul, care a condus orchestra, a fost foarte bine primit de public și a fost rechemat de mai multe ori". [13])

Articolele lui Kiriac despre *Cîntecul popular și tonalitatea* publicate între anii 1902—1903 în *Gazeta Artelor* îmbracă aspectul unui veritabil program pentru muzica românească. Expunîndu-și crezul artistic asupra folclorului și mai cu seamă asupra armonizării cîntecului nostru popular, D. G. Kiriac a trasat de fapt un drum nou în compoziția românească.

După ce atrage atenția asupra spontaneității cîntecului popular, asupra valorii artistice, combătînd teza asupra „superiorității clasei dominante" și subliniind că „aptitudinile muzicale se pot manifesta independent de orice cultură fapt ce se poate constata ușor la lăutarii noștri și la unii oameni din popor", autorul se oprește pe larg asupra problemei centrale : *modalismul.* Fără a folosi acest termen tehnic, încă neobișnuit în presa noastră muzicală, D. G. Kiriac scria : „Aluatul din care se face acest product popular, îl găsim în tonalitatea, în gamele, cari sînt cu totul altele decît în muzica artistică din ziua de astăzi. Negreșit că, dacă materialul sonor (gama) din care e alcătuită melodia poporului nu este conform cu obicinuințele artei moderne și produsul va fi cu totul altul decît al melodiilor date de arta modernă. De aci, dar, caracteristica melodiei populare".

D. G. Kiriac subliniază apoi necesitatea *comparării* folclorului cu produsul artistic al popoarelor vecine, al celor din apusul și răsăritul Europei.

De remarcabil interes ni se par ideile compozitorului privind acțiunea de *culegere, notare și armonizare a folclorului,* „Colecțiile apărute pînă azi, în afară de puține specimene, nu pot prezenta un interes științific, pentru că de foarte multe ori ceea ce este scris, nu corespunde cu ceea ce s-a cîntat colecționarului. Acest neajuns provine uneori din cauză că cel ce a colecționat nu a fost un musicant pe deplin stăpîn pe meșteșugul de a pune pe hîrtie ce a auzit; alte ori însă, schimbările s-au făcut voit, în interesul unui scop anumit. Așa, cei ce s-au încercat a armoniza melodii populare, fără a cunoaște tonalitatea proprie acestor producțiuni, adică fără a-și da seama de tonalitate sau gamă (este vizibilă oscilația de termeni tehnici — n.n.) au fost nevoiți să facă oarecari schimbări în melodie, pentru a o readuce la forma învățată în școală, singura formă cu care erau obișnuiți ca cu chipul acesta să-i poată da haine armoniei. Dar pe calea aceasta schimbările introduse au înstreinat caracterul cîntecului. Rezultatul este că în puține din melodiile colecționate se găsesc respectate cele două elemente esențiale și proprii lor : tonalitatea și ritmul" [14]).

Concepția lui D. G. Kiriac marchează o etapă superioară, îndrăzneață, în muzicologia și folcloristica românească. Ideile vor sta la baza memoriilor elaborate în vederea fondării *Arhivei de folclor* a Societății Compozitorilor Români, a acțiunii de culegere a cîntecelor populare inițiate după 1910 de către Academia Română și Ministerul Instrucțiunii Publice.

Preocupările de critică și muzicologie ale lui D. G. Kiriac au atras atenția lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, redactorul șef al *Izvorașului* și lui Mihail Gr. Poslușnicu, editorul *Armoniei.* „Îți mulțumesc pentru publicarea apariției „Liturghiei pentru copii și popor" și îți promit să colaborez la revista D-tale cu cîteva articole de ordin didactic muzical și poate și asupra folclorului muzical" — îi scria la 2 oct. 1926 lui M. Gr. Poslușnicu [15]). Peste cîteva luni, revista *Armonia* publica un apel către abonați spre a-și achita taxele de abonament, menționînd că „la propunerea lui D. G. Kiriac, revista va publica și pagini cu note muzicale" [16]).

Mult mai surîzătoare i s-a părut solicitarea lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița de a-și asuma răspunderea publicării folclorului muzical în *Izvorașul.* „Văd reînoirile ce faci și-ți admir osteneala și entuziasmul" — îi scria la 13 aprilie 1922. „Noi știa care ne-am dedat meșteșugului greu și meticulos al muzicii, ne străduim mult pînă ce să scoatem ceva în lume. Lucrul cel mai mic trebuie făcut cu multă chibzuială". Aflat la Comănești, D. G. Kiriac îi comunică la 25 aug. 1923 lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița următoarele : „La ceiace-mi ceri d-ta, ca să colaborez și chiar să patronez partea muzicală a revistei *„Izvorașul"*, crede-mă, este foarte greu să-ți răspund îndată. Trebuie să mă gîndesc și socotesc mult pînă ce să pot da răspunsul simplu : da sau ba. Îmi ceri un lucru greu: vrei să mă angajez la o treabă de care trebuie să mă țin într-una și pentru care de la mine se cere mare răspundere. Nu e așa ușor să te apuci de o treabă bună, oricît de mică și ușoară ar părea... În ce privește folclorul muzical nu e de ajuns să ai dragoste și atragere pentru astfel de lucrări. Trebuie să fii foarte bun muzicant, ca să poți reda pe hîrtie fotografic, ceea ce ți s-a cîntat. Și crede-mă, e foarte greu acest lucru. Uneori trebuie să stai ceasuri întregi pentru a descurca unele întorsături de ritm neobișnuite. Învățătorii au avantajul de a fi aproape de popor. De ei nu se mai sfiiesc oamenii la cîntat. Păcat însă, că n-au cunoștințe muzicale suficiente pentru notație. S-ar putea găsi un mijloc de colaborare între învățători și muzicanți... În ce privește folclorul — continuă D. K. Kiriac — am la dispoziție, dintr-ale altora și dintr-ale mele, 5—6 mii de melodii bine scrise. Va trebui să recurgem la strîngerea de fonduri sau la formarea unei societăți pentru folclor".

Iată deci, în anul 1923, afirmată pentru prima oară ferm de către D. G. Kiriac necesitatea înființării unei „Societăți pentru folclor".

MILITANT PENTRU METODE ȘTIINȚIFICE ÎN CULEGEREA, PUBLICAREA ȘI STUDIEREA FOLCLORULUI

Încă din perioada studiilor de la Paris, D. G. Kiriac a acordat o atenție specială problemelor de folclor. Printre manuscrisele aflate în Biblioteca Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România se

---

13) D. G. K. *Cronica. Concerte. 20 decembrie.* În : *Revista muzicală și teatrală,* București, 2, nr. 5, din ianuarie 1905, p. 56—58.

14) D. G. Kiriac. *Cîntecul popular și tonalitatea.* În : *Gazeta Artelor,* București, 1, nr. 8, din 15 dec. 1902, p. 2—3. *Tonalitatea modernă,* ibidem, nr. 10, din 1 ianuarie 1903, p. 2.

15) Biblioteca Academiei R.S.R., secția mss. colecția Poslușnicu.

16) M.G.P. *Apel.* În : *Armonia,* Botoșani, 4, nr. 1, 1927, p. 1.

păstrează un caietel de *Cîntece populare ruseşti*, datînd dinainte de 1897, mărturie certă a preocupărilor de folclor ale tînărului muzician. Sînt însumate aci 11 cîntece aranjate pentru voce şi pian, copiate desigur dintr-o colecţie aflată la Paris [17]).

Fără a relua părerile sale despre culegerea, notarea şi publicarea folclorului, formulate deseori în articole sau referate (de pildă, la colecţia lui Béla Bartók, uneori, chiar în scrisori [18]), vom semnala un document inedit din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Este vorba de schiţa pregătită de Kiriac pentru Ministerul Artelor în anii 1922—1923 în vederea fondării unei arhive de folclor. Documentul este însoţit de menţiunea lui Constantin Brăiloiu, discipolul apropiat al maestrului, care a tradus în fapt ideile lui D. G. Kiriac: „Adaug că cele de mai sus (propunerile către secţia literară a Academiei Române — n.n.) nu sînt decît amănunţirea unui plan al maestrului Kiriac, plan schiţat de el în anexata schiţă de adresă, întocmită pe vremuri pentru Ministerul Artelor". Iată memoriul lui D. G. Kiriac :

„E de mare însemnătate a se culege cîntecele noastre populare (melodiile cu poeziile lor) şi dansurile româneşti, întrucît au caracteristica poporului nostru.

Un studiu amănunţit asupra cîntecului nostru popular va servi atît compozitorilor noştri, cari se vor adăpa de la graiul nostru muzical pentru a da naştere unei muzici originale româneşti, potrivită temperamentului nostru, felului nostru de a fi şi de a ne exprima simţămintele.

De multe ori cîntecul popular, cu totul deosebit de cîntecele celorlalte naţiuni şi diferenţiat după regiuni, va putea contribui întrucîtva şi la studiile etnografice.

Culegerea cîntecelor cere *grabă*, întrucît astăzi pătrund(e) foarte uşor chiar la ţară, în locurile cele mai izolate, cîntece şi danţuri(le) de la oraş, cele mai multe exotice, atît prin lăutari, cît şi prin gramofoane.

Pentru o culegere sistematică şi mai repede, avem nevoie de cîteva *fonografe* de înregistrare

Culegerea cea mai bună se poate face atît la faţa locului şi chiar pe loc în instituţiuni unde este adunată populaţie din diferite regiuni ale ţării : căzărmi, şcoli (mai cu seamă seminarii şi şcoli normale) apoi vînzători de stradă veniţi din diferite regiuni, oameni de serviciu etc.

Cum deplasarea este foarte costisitoare astăzi, şi nu se poate face uşor şi oricînd, propunem următoarea modalitate: la centru, s. ex. la Societatea C.R. să-şi [ia] însărcinarea cîţiva muzicanţi pricepuţi în scrierea după auz, să scrie cîntecele după înregistrarea fonogramelor. Iar pentru înregistrare, persoane cu oarecari cunoştinţe de muzică şi cu tragere de inimă pentru acest lucru (învăţători, maeştri de muzică, preoţi, amatori de muzică, cîntăreţi de biserică) vor fi instruite pentru a înregistra la fonograf şi a culege textul poetic. Aceste persoane făcînd parte din însăşi mediul în care se găsesc, vor avea mai uşor ocaziunea să prindă lumea dispusă la cîntec în diferite ocazii, la nunţi, petreceri, înmormîntări, la diferite ceremonii populare sau semireligioase. Nu va fi nici o jenă între cel care cîntă şi cel ce înregistrează. Apropierea dintre orăşean şi cei de la ţară dimpotrivă e mai grea pentru expansiunea sentimentelor. Totuşi nu este exclus, ca însăşi muzicanţii să culeagă la faţa locului atunci cînd le este posibil — de obicei în zilele de vacanţă.

Odată înregistrarea făcută pentru un număr oarecare de cîntece, se aduce la centru (S.C.R.) şi se dă muzicanţilor să le înregistreze în forma cuvenită. Pe această cale, culegerile se vor putea face mai repede şi mai uşor.

După ce se va face o bună culegere şi în urma unei clasificări judicioase, muzicale sau poetice, se va putea face şi un studiu din care să se vadă în ce diferim în privinţa cîntecului de celelalte popoare, ce avem original al nostru, precum influenţele popoarelor vecine, şi la urmă poate s-ar putea găsi şi cîteva indicii mai mult sau mai puţin depărtate asupra originii cîntecelor noastre. În orice caz, *forma contextura, mersul, direcţiunile* ce ia melodia noastră populară, va fi un studiu interesant pentru viitorii noştri compozitori.

În rezumat ne trebuie :

1). Fonografe şi cilindre pentru înregistrat ;

2). Interveniri la Ministerele Instrucţiei, Cultelor şi Răsboiului, pe de o parte pentru a avea acces în căzărmi şi şcoli, iar pe de altă parte pentru a putea afla persoanele care au îndeletniciri pentru a culege cîntecele la faţa locului, precum şi pentru a afla persoanele din diferite regiuni mai înzestrate cu darul cîntecului.

3). O mică încurajare în bani, pentru cei ce înregistrează la faţa locului, precum şi un onorariu pentru cei ce notează cîntecele, fie la centru, fie la faţa locului, precum şi oarecari cheltuieli de deplasare, cînd vor fi.

Propunem pentru culegerea, notarea şi coordonarea cîntecelor următoarele persoane... etc. etc.".

Este de reţinut din planul schiţat de D. G. Kiriac — dincolo de amănuntele extrem de preţioase şi judicioase — propunerea ca *Arhiva de folclor* să fie constituită pe lîngă *Societatea Compozitorilor Români*. În lumina acestui document, anterior fondării *Arhivei fonografice* a Ministerului Cultelor şi Artelor (1926) de către G. Breazul [19]) şi a celei de la *Societatea Compozitorilor Români* (1928) de către Constantin Brăiloiu [20]), numele lui D. G. Kiriac trebuie aşezat în fruntea folcloriştilor români care au pus teoretic bazele primei instituţii de cercetare ştiinţifică a cîntecului nostru popular.

ÎN SLUJBA ARTEI NAŢIONALE

Fondarea societăţii corale *Carmen* în anul 1901 reprezintă nu numai un moment de vîrf în viaţa şi activitatea neobositului D. G. Kiriac, ci un eveniment

17) Preocuparea lui D. G. Kiriac pentru muzica populară rusă a pornit de la cercetările în domeniul muzicii bisericeşti ale cărei moduri şi cadenţe prezintă unele apropieri cu muzica noastră religioasă. Printre manuscrisele sale de la Paris se păstrează de pildă, un *Sfinte Dumnezeule* de A. Grecianinov.

18) Cosma Viorel. *Béla Bartók levelei*. Budapesta, Zeneműkiadó Vállalat, 1955, p. 26—70.

19) Breazul, G. *Patrium Carmen*. Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 478—479.

20) Brăiloiu, Constantin, *Societatea Compozitorilor Români. Arhiva de folclor*. În : *Boabe de grîu*, Buc. 2, nr. 4, aprilie 1931, p. 204—219.

cultural de importanță artistică națională. Vreme de peste patru decenii, formația a fost prezentă în mișcarea muzicală românească, dragostea față de cîntecul popular fiind transmisă tuturor corurilor de dincoace și de dincolo de munții Carpați. Programele formației *Carmen* au devenit modele, iar concertele, turneele sale, s-au înscris ca succese temeinice ale artei noastre interpretative.

Pe afișele *Carmen*-ului au figurat la loc de cinste lucrările lui Ion Vidu, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Eusebie Mandicevschi, Timotei Popovici. În 1904 în Dobrogea, în 1905 în Banat și Transilvania, în 1907 în Bucovina, în 1923 în Crișana, Maramureș, Transilvania și Banat, iar după moartea lui Kiriac, peste hotare, societatea *Carmen* a reprezentat cu prestigiu valorile artei naționale.

În concertele tradiționale ale formației lui D. G. Kiriac au răsunat în primă audiție o mulțime de coruri ale compozitorilor noștri.

Nu mai puțin interesantă și stimulatorie este corespondența sa cu Ion Vidu, Gheorghe Dima, Eusebie Mandicevschi etc. din care vom spicui cîteva rînduri.

Prin scrisoarea din 5 aprilie 1906 către Gheorghe Dima, dirijorul corului *Carmen* arată că „ne mai trebuiesc 2 bucăți cu un ritm mai vioi : o horă și un marș. Cît despre horă, ne-am gîndit la *Hai în horă de-ai juca* (bărbătesc). Ne dai voie să o litografiem, ca s-o distribuim diferitelor reuniuni ? Timp de așteptat nu mai avem. Dacă ai însă altceva, mai ușor de învățat de către toată lumea, și mai bine. Ne mai trebuie un *marș* (mixt) cu acompaniere de orchestră. De aceste 2 bucăți avem nevoie și vă rog să ne dați ceva... Trimite-ne așa ceva".

Sorei lui Mandicevschi îi comunica la 3 iunie 1923 în calitate de redactor muzical al unei reviste bucureștene : „Fratele D-voastră, Dl. Eus. Mandicevschi a trimis 4 cîntece de copii la revista „Lumea copiilor"... Vă rog să mai trimiteți cîntece sau coruri pentru copii, din cele pe care le întrebuințați în școală, pentru a le publica în numita revistă".

„Dragă Vidule — scria D. G. Kiriac la 22 oct. 1907 —, tu ai compus un cor pe care l-ai dedicat Soc. *„Carmen"* (este vorba de *Preste deal* — n.n.). Noi nu-l avem pentru că nu ni l-ai dat. Te rog trimite-mi-l, împreună cu „Negruța" ca să le cîntăm de Crăciun". Iar într-o epistolă din 5 februarie 1923 : „Ilenuța" ta e drăguță și vrem s-o punem în repertoriul tineretului nostru. Ne trebuiesc acuma mai multe exemplare din „Ilenuța". La proximul concert va fi în program. Cît despre „Marșul lui Mihai Viteazul" îl voi recomanda la școli, iar noi îl vom cînta la ocazii potrivite".

Dorința lui D. G. Kiriac de a stimula pe tinerii compozitori a mers uneori atît de departe încît a acceptat să semneze lucrări în colaborare, numai spre a-i putea îndruma pe discipolii săi. Din colaborarea lui Kiriac cu alți creatori s-au născut corurile mixte *Frunză verde cimbrișor* de Gheorghe Cucu și *Cîntecul redeșteptării* de Ion Borgovan.

Enescu a luat poziție deschisă în presă cînd o cronică din ziarul *Universul* (1925) a încercat să minimalizeze valoarea lui Kiriac și a corului *Carmen*. „Vin să vă exprim, ca muzician și ca român mîhnirea acea adîncă pentru reticențele cu care critica „Universului" întîmpină sărbătorirea unui sfert de veac de trai al primei mari societăți corale românești — îi scria revoltat directorului, semnînd protestul cu subtitlul de „membru de onoare al Acad. Române". Veneratul și iubitul nostru Kiriac, folcloristul incomparabil, marele muzician, modestul și neobositul apostol care a înfăptuit această societate, precum și admirabila sa falangă, întrunindu-se pe ploaie, pe zăpadă, în vreo șură întunecoasă și neîncălzită pentru a pregăti tainic un *singur concert anual*, meritau din partea presei un prinos de recunoștință egal cu cel ce noi toți colegii lui Kiriac l-am adus și-l vom aduce întotdeauna" [21]).

Cuvintele lui Enescu exprimă admirabil personalitatea artistică a lui D. G. Kiriac.

---

[21]) Enescu, George. *O scrisoare*. În : *Rampa*, Buc. 8, nr. 2443, din 16 decembrie, 1925.

NOTE

Sonata pentru flaut și harpă de Carmen Petra-Basacopol, premiată în anul 1961 la Concursul Internațional de compoziție de la Mannheim (R.F.G.), a fost interpretată în ultimii doi ani peste hotare de mai mulți soliști. Astfel, în anul 1964 a putut fi auzită la Praga (în cinci recitaluri), în 1965 la Berlin, Wittenberg, Kassel, Halle și Varșovia unde a fost solicitată pentru a fi interpretată din nou anul acesta.

Dintre interpreți citîm pe : Zilka Václav și Dagmar Platilová (Cehoslovacia) și Vladimir Haas (Polonia), Gustav Scheck și Rose Stein (R.F.G.).

În unele ziare din aceste țări au apărut critici care subliniază valoarea lucrării. Astfel, Michael Schäfer scrie în revista „Westfälische Rundschau" din 13 octombrie 1965 : „Sonata pentru flaut și harpă de Carmen Petra este o lucrare scrisă cu inteligență remarcîndu-se printr-o factură instrumentală interesantă și originală". În ziarul „Frankfurter Allegemeine", din 5.X.1961, H. Weber scrie : „Compoiztoarea română Carmen Petra posedă un temperament pe cît de pasionat pe atît de diferențiat. Sonata sa pentru flaut și harpă se situează în atmosfera sonoră postdebussystă, și este atît de colorată și sensibilă, încît ai dori să cunoști mai mult din creațiile compozitoarei".

De asemenea Suita de concert pentru pian solo „Impresii din Muzeul satului" de aceeași autoare a fost interpretată la Stuttgart (R.F.G.) de către Marianne Eickhorn. Pianista a imprimat această lucrare la Radioteleviziunea din Stuttgart și la Societatea Radioteleviziuii belgiene. Aceeași piesă a mai fost interpretată la Praga de către pianista cehă Emma Dolezalová.

Cîteva aspecte de organizare structurală a materialului sonor

de Lucian Grigorovici

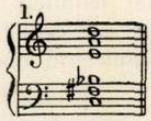
În probleme de genul acelora pe care Aaron Copland le încadra cîndva în „dinamica novatoare a structurilor" — cu toate implicațiile unor prefaceri continui și spectaculoase, polemici ieftine și argumentări valoroase puse deseori în aceeași cumpănă — o epuizare teoretică nu va putea surveni decît atunci cînd efervescența căutărilor (ca și abundența speculațiilor) se va fi potolit; or — departe de a fi ajuns la acest punct — nu se poate stabili, nici măcar cu aproximație, momentul unde se va înscrie cel puțin o fermată. În plus implicațiile estetice complexe ale prefacerilor limbajului în muzica contemporană sînt departe de a fi simplificate sau neglijate. Ele ar constitui însă un al doilea plan al discuției, ce ar necesita o mai stringentă delimitare a valorilor. Acest fapt ne limitează — obligîndu-ne totodată — la încercarea de a reține reperele cele mai importante (și nici pe acestea în întregime) precum și de a urmări exemplele caracteristice ale evoluției. Dar și aici există o adevărată „jurisprudență" muzicologică — unele exemple fiind devenite de-a dreptul „clasice" în desfășurarea contemporană.

Socotim că este mai utilă menționarea și sumara analizare a unor lucrări contemporane mai puțin cunoscute nouă — poate generatoare de imagini mai clare prin circulația lor încă relativ mai restrînsă.

Dacă ar fi să căutăm un început al acestor preocupări de organizare structurală prin oarecari similitudini cu începuturile vieții muzicale europene, nu am ajunge la concluzii prea exacte; o corelație, de pildă, între re-elaborarea modală a lui Messiaen cu stadiul de notație modală denumit în general „matematic" sau „virtuos" în documentele de la Nôtre-Dame din secolele XIV și XV [1]), deși ar suna interesant (și poate chiar convingător pentru ipoteza unei continuități galice), nu ar prezenta totuși prea mare valoare științifică.

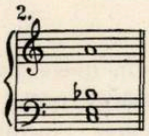
În orice caz însă, pornind de la manifestările precise ale secolului trecut, filiațiunea de tradiție-inovație este evidentă. Despre acordul de rezonanță „mistică", geneza acestuia din spiritul novator al lui Chopin și despre impulsul dat de Skriabin prefigurărilor dodecafonice s-a vorbit îndeajuns; ar fi poate de adăugat doar, că acest acord „prometeic", fie în forma sa elementară :

1.



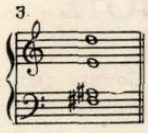
fie în variante ca :

2.



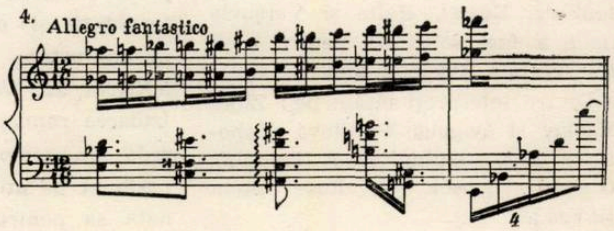
sau

3



nu este specific numai Poemului op. 60 („Prometeu") ci poate fi regăsit sub diferite înfățișări și în alte lucrări mai tîrzii, ca de exemplu într-o lucrare de cu totul altă factură, cum este Etuda op. 65, Nr. 1 (datată 1912) :

4. Allegro fantastico

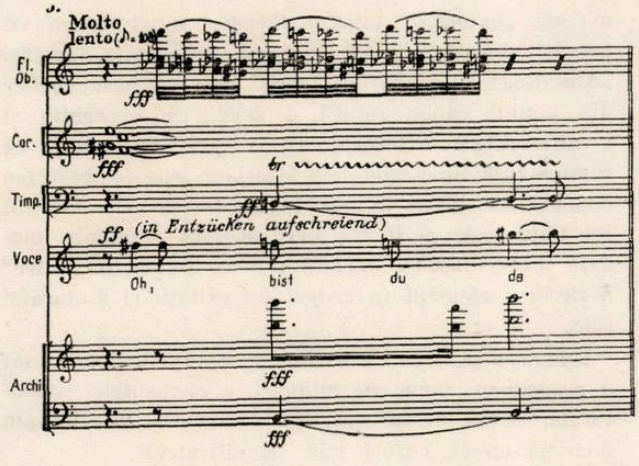


[1]) v. Fred Findell, Aspekte der Modalnotation. In : „Die Musikforschung", an XVII, Nr. 4/1964, la p.353 și urm.

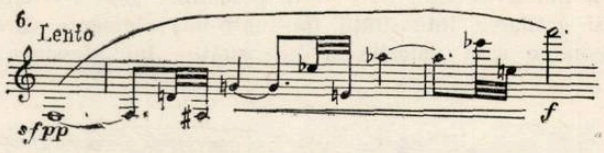
fapt care evidențiază atît drumul de desăvîrșire parcurs de acest precursor al muzicii noi (dela „Poemul extazului“ din 1908, și pînă la sfîrșitul vieții), cît și preocuparea permanentă de a-și adînci și reorganiza structural formulele componistice.

Dar dacă aceste elemente, ca multe altele, au devenit patrimoniu de istorie muzicală prin numeroasele cercetări care le-au pus în valoare[2]), o noutate — ca metodă de cercetare — a constituit-o analizarea unor lucrări contemporane cunoscute (Stravinski, Bartók, Hindemith, Britten, Vaugham), după criteriul curbei tonale și a succesiunii ritmice a acesteia[3]); mai cu seamă că elementele tonale și ritmice, ca tradiție europeană, nu constituie existențe artistice separate, ci formează un tot — o structură co-organizată, dacă vrem s-o numim astfel ; și asta în ciuda rezervelor manifestate prea des față de tot ceeace se poate numi *formă*. Oricum s-ar contura însă argumentările teoretice, și chiar dacă elementul „formă” (în spiritul lui „Structure 1“ de Boulez) nu ar mai reprezenta decît o asamblare de particule (sau „Formanten“ după concepția lui Stockhausen), ca rezultat al mînuirii de parametri, spectre și structuri, mergînd pînă la „coagulările“ lui György Ligeti[4]) — însăși noua morfologie și sintaxă a muzicii reprezintă forma opusă informului (ca și structura opusă lipsei de structură) din anumite concepții. Or, tocmai în lumina acestor restructurări, analizele bazate pe criterii tonale și ritmice pot oferi puncte viabile de plecare.

Să revenim însă la Schönberg și — implicit — la ceea ce am putea numi dodecafonia primară, acel stadiu al seriei în care organizarea structurală a materiei tonale se limita la linia melodică și armonie; ne amintim desigur de contrastul singular — poate straniu pentru prima audiție — dintre voce și ansamblul de cinci instrumente în cele 21 de lieduri ale lui „Pierrot“, contrast pe care îl regăsim și în piesele de orchestrație largă, ca „Așteptare” de exemplu,



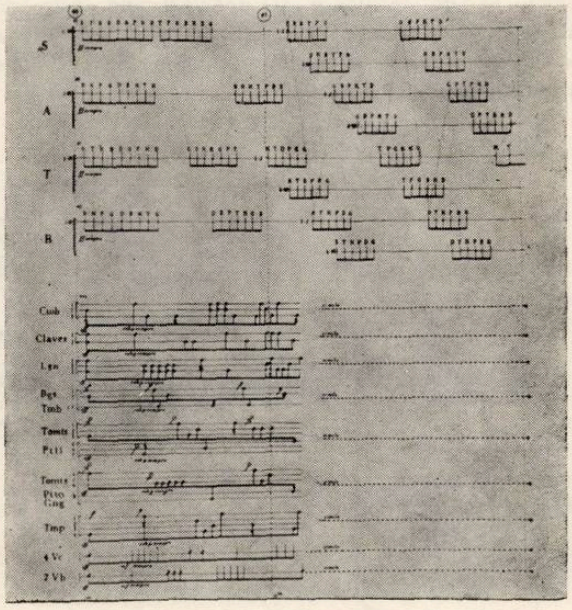
unde putem urmări o tendință — doar pe jumătate mărturisită, dar de o fermitate indiscutabilă — de a organiza materialul uman spre un sens de ritmică (cvasipercutantă am putea spune), dacă vrem să interpretăm în acest sens nuanțarea indicată de autor („in Entzücken aufschreiend”) — înțelesul exclamației fiind acela de ritm „necîntat“; precum și sublinierile precise ale clarinetului



ale cărui salturi dau vocii omenești ambianța necesară unei ritmici vorbite.

Am menționat însă această „Sprechstimme“, devenită clasică în toate citatele de muzică contemporană, numai pentru a face mai accesibilă înțelegerea altor forme de organizare structurală a materialului sonor vocal, care au avut neîndoios, cu sau fără intenție declarată, drept inspirator modelul lui Schönberg.

Poate că menționarea lui Krzysztof Penderecki cu „Dimensiunile timpului și ale tăcerii” (1960) în legătură cu „lunatecul“ tradiției vieneze ar putea părea nejustificată, însă considerăm că funcțiunea unui cor de 40 de executanți de a „percuta“ prin scandarea de silabe o țesătură ritmică susținută de un ansamblu orchestral destul de strident, reprezintă — mutatis mutandis — o preluare a ideii lui Schönberg și transpunerea ei pe alte dimensiuni :



Se poate constata că această manieră de tratare polifonică a ocazionat experiențe din cele mai interesante, menționînd aici doar pe Vladimir Vogel și Jacques Wildberger, care au desvoltat acest gen fie pe versuri „supralingvale“ (poetica lui Hans Arp s-a pretat deosebit de bine în sensul acesta), fie în combinații îndrăznețe de soliști, orchestră,

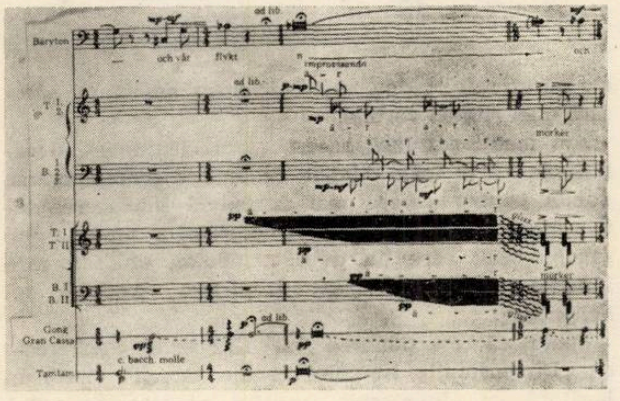
---

[2]) Remarcabil este studiul semnat de Zofia Lissa, „Uber die Verbindungen zwischen der Harmonik von A. N. Skrjabin und derjenigen von F. Chopin“. (In „The Book of the first International Musicological Congress devoted to the Works of Frederik Chopin“, Warszawa 1963, p. 335—340).

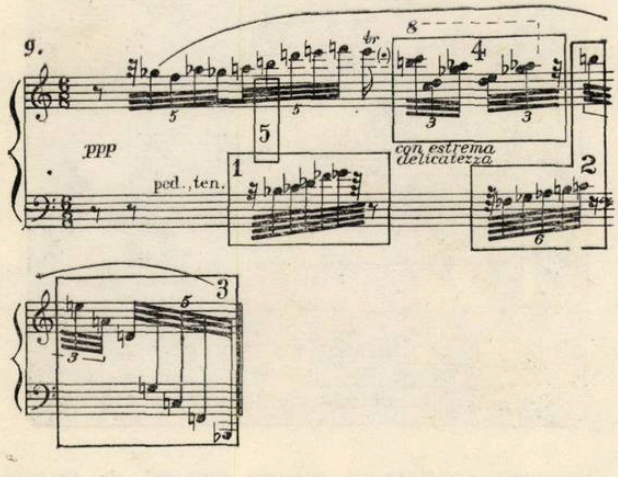
[3]) Amănunte în „Sequence and Simmetry in twenthieth-century Melody“ de Frederick Rimmer (în „Music Review“, an 26, Nr. 1/1965, la p. 28—50).

[4]) Harald Kaufmann, Strukturen im Strukturlosen (în „Melos“, an XXXI, Nr. 12/1964, p. 391—398).

difuzoare și magnetofon — organizări structurale în care elementul aleatoric își dispută un rol din ce în ce mai important. O atenție deosebită merită finlandezul Erik Bergman — elev al lui Vogel la Ascona — la care lirismul nordic adaugă o notă originală acestei tratări; iată un fragment din cantata sa „Păsările" (Faglarna) pe versuri de Solveig von Schoultz [5]) în care — pe lîngă elementul onomatopeic — se relevă pe de-oparte aleatoricul (ad lib. și improvisando), pe de-alta poliritmia (3/4—4/4—5/8) și gradarea intensității (pp-mp-p-mf) elemente care conduc spre valorile și intensitățile lui Messiaen :



Desigur că nu lipsesc nici formulele eclectice, acea „filtrare" a influențelor prin sensibilitatea specifică fiecărui compozitor în debuturile sale. Uneori se poate urmări un fir al desfășurării în timp a creației contemporane, adevărat t r a s e u de creație, punctat — în momentele sale cele mai caracteristice — de influențe și preluări din cele mai diferite. Un fragment din „Aprèslude" de Niccolò Castiglioni relevă interesante căutări de organizare structurală :



Evoluția nemijlocită (pe un traseu pe care l-am putea puncta „Debussy-Webern-Boulez") reiese atît din succesiunea caracteristică de clape negre, amintind într-un fel de stilul chopinian din Etuda op. 10, Nr. 5 (1) cît și din figurarea pregnantă a gamei hexatonice dela re bemol la si (2); dacă adăugăm linia melodică din cvinte perfecte (3), culoarea armonică specifică prin ciocnirea fină de secunde mari (4), precum și eliminarea oricărei regularități ritmice prin suprapunerea de valori diferite (5), avem o imagine destul de clară a drumului parcurs.

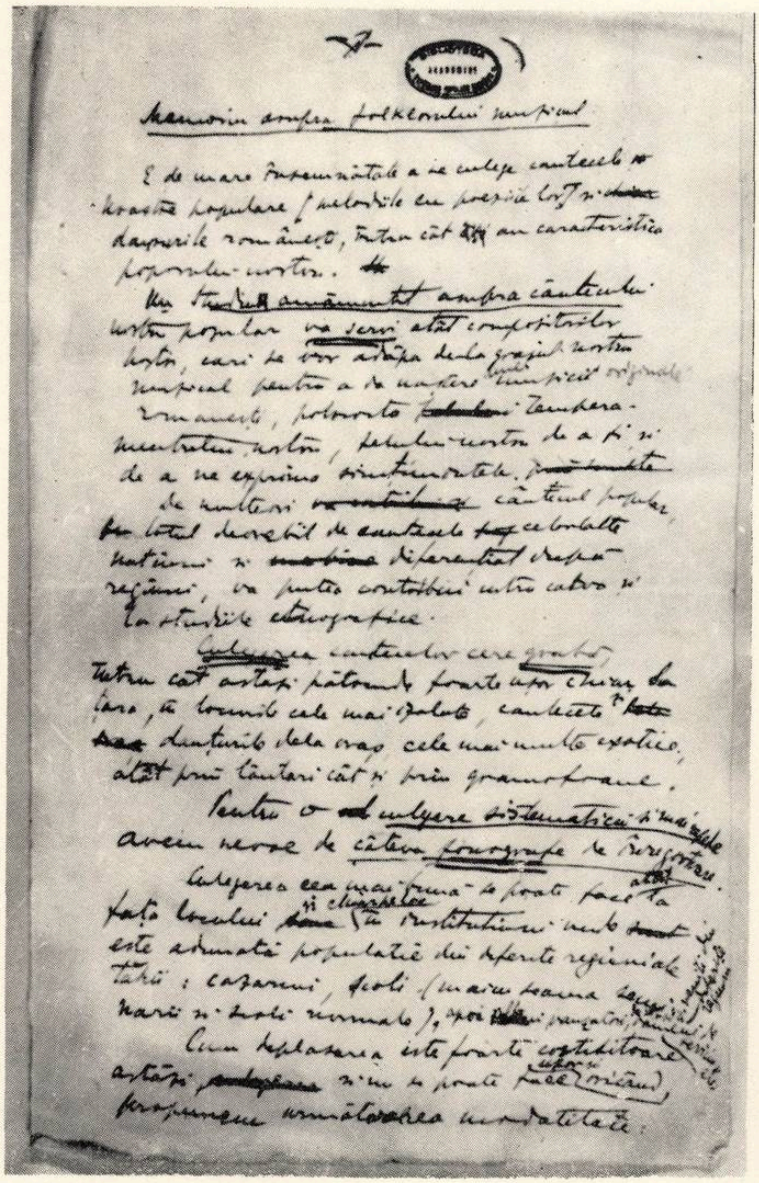
Cu acestea am ajuns la un punct culminant în organizarea structurală a materialului sonor — și apariția în 1949 a celor „Quatre études de rythme" ale lui Olivier Messiaen a constituit fără îndoială marele eveniment în organizarea *integrală* a lumii sunetelor. Este drept că această sinteză impresionantă are o bază modală, dar nu este mai puțin adevărat că ea a constituit punctul de plecare în restructurările seriale contemporane; chiar Pierre Boulez — care inițial detesta abundența sonoră și modală a creației profesorului său— își va construi „Structurile" din materialul prefigurat de Messiaen. Desigur că problemele sînt prea complexe pentru a putea fi discutate în cadrul acestor rînduri sumare, se pot însă schița punctele de referire mai importante. Dacă în „Quatre études" se folosește pentru prima oară un mod m e l o d i c de 36 de sunete (toate diferite, și nerepetîndu-se dela o octavă la alta), un mod de 24 de d u r a t e (reprezentînd valori ritmice diferite), un mod de 7 i n t e n s i t ă ț i (corespunzătoare nuanțărilor) precum și un mod de 12 a t a c u r i ale claviaturii (ca echivalent al timbrelor orchestrale) — acest lucru înseamnă, în mod practic, extinderea principiului variației la toate dimensiunile materiei tonale.

Ca schemă (extrem de simplificată de-altfel) elementele acestei organizări structurale cuprind — pe lîngă cele 12 sunete — și pozițiile octavelor (cu un ambitus pînă la șapte), valorile ritmice, gradele de intensitate precum și ceeace H. Eimert numește forma de „extensie" tonală. Fiecare sunet apare cu aceeași durată ritmică, aceeași intensitate, același „Anschlag" pianistic — lucru care conferă vocilor din triplul canon folosit o strălucire deosebită și o diferențiere extraordinară a sunetului; ceea ce rămîne însă tipic modal la Messiaen este *imobilitatea* elementelor luate în ele însile — și este meritul lui Boulez de a fi transpus această rigiditate modală într-o mișcare variată și necontenită, o „rotire" a fiecărui element în cadrul intensității și a duratei sale.

Cum era și firesc, o astfel de sinteză a determinat o preocupare nouă, de adîncire a elementelor structurale, odată descătușate de Messiaen. Ne limităm doar la cîteva cazuri mai semnificative.

Preocuparea de t i m b r u este materializată de compozitorul spaniol Ramón Barce în „Estudio de sonoridades" (op. 21, Nr. 1), în care un germene ritmic servește ca generator al piesei, mînuirea pianistică exploatînd toate resursele sonore ale instrumentului, în timp ce notația temporală subliniază concentrarea preocupărilor asupra acestora,

[5]) Primă audiție în cadrul manifestărilor Soc. internaționale de muzică contemporană din anul 1964.



Memoriu asupra folklorului muzical

E de mare importanță a se culege cântecele și horele populare și melodiile cu poezia lor, deoarece ele sunt caracteristice poporului nostru.

Memoriul asupra cântecului nostru popular va servi atât compozitorilor noștri, cari le vor adăpa dela izvorul curat muzical pentru a da naștere lucrărilor originale românești, folosindu-le în tendința manifestării noastre, pentru a ne exprima sentimentele, cât și de culegători ai cântecului popular, cari, datorită deosebirilor de cântece ce există la diferitele noastre regiuni, va putea contribui unii cu alții la studiile etnografice.

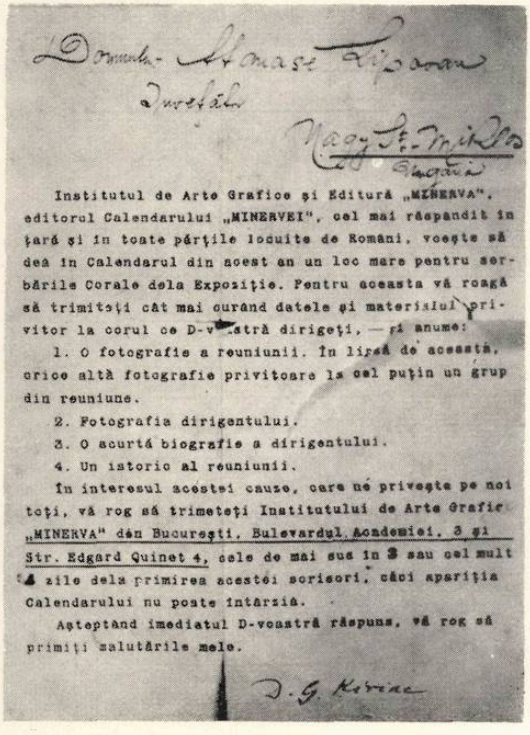
Culegerea cântecelor cere grabă, întrucât astăzi pătrunde foarte ușor cheful de lăutăresc, în locurile cele mai izolate, cântecele noastre dispar din ce în ce mai mult, atât prin lăutari cât și prin gramofoane.

Pentru o culegere sistematică și mai bună avem nevoie de câteva fonografe de buzunar.

Culegerea cea mai bună și poate face la Casa Școalelor și Institutul nostru este alcătuită populație din diferite regiuni ale țării: cazarmi, școli (marea masă a elevilor noștri sunt țărani), apoi [illegible].

Cum deplasarea este foarte costisitoare astăzi, nu se poate face decât [illegible] propunem următoarea modalitate:

Manuscrisul autograf al lui D. G. Kiriac intitulat *Memoriu asupra folclorului muzical* (Biblioteca Academiei R.S.R.).



Domnule Director,

Institutul de Arte Grafice și Editură „MINERVA", editorul Calendarului „MINERVEI", cel mai răspândit în țară și în toate părțile locuite de Români, voește să dea în Calendarul din acest an un loc mare pentru serbările Corale dela Expoziție. Pentru aceasta vă roagă să trimiteți cât mai curând datele și materialul privitor la corul ce D-voastră dirigeți, — și anume:

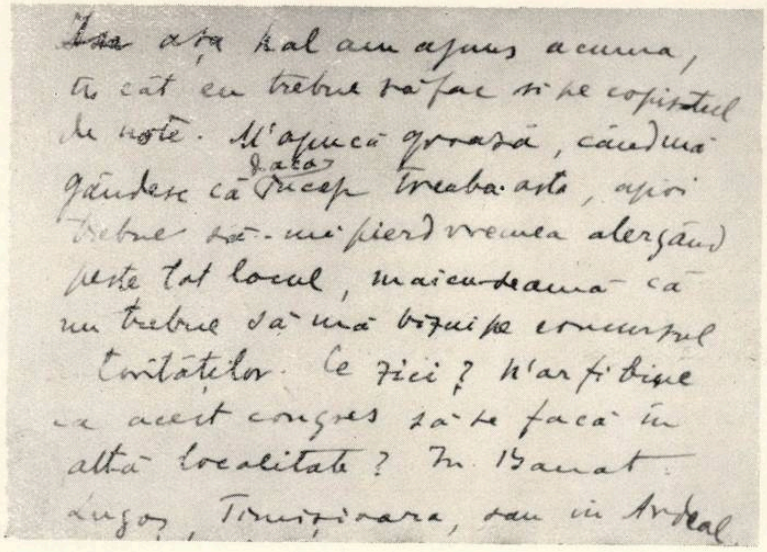
1. O fotografie a reuniunii. În lipsă de aceasta, orice altă fotografie privitoare la cel puțin un grup din reuniune.
2. Fotografia dirigentului.
3. O scurtă biografie a dirigentului.
4. Un istoric al reuniunii.

În interesul acestei cauze, care ne privește pe noi toți, vă rog să trimeteți Institutului de Arte Grafice „MINERVA" dăn București, Bulevardul Academiei, 3 și Str. Edgard Quinet 4, cele de mai sus în 3 sau cel mult 4 zile dela primirea acestei scrisori, căci apariția Calendarului nu poate întârzia.

Așteptând imediatul D-voastră răspuns, vă rog să primiți salutările mele.

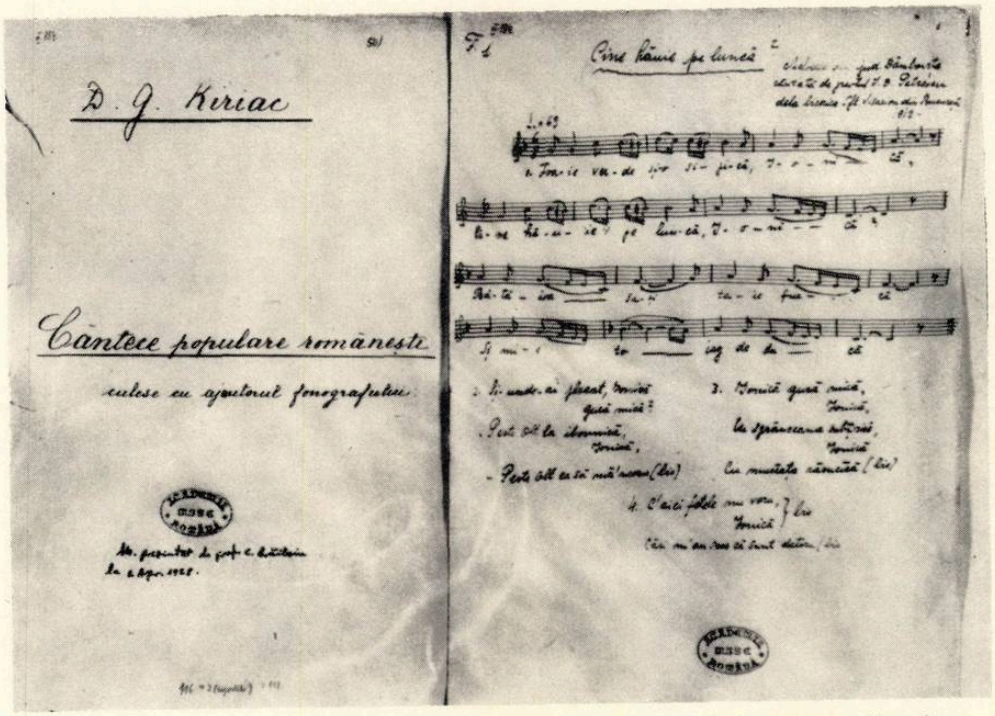
D. G. Kiriac

Adresa editorului Marvan, redactată și semnată de D. G. Kiriac către toate corurile de amatori din țară în vederea publicării *Calendarului Minerva*, 1906.

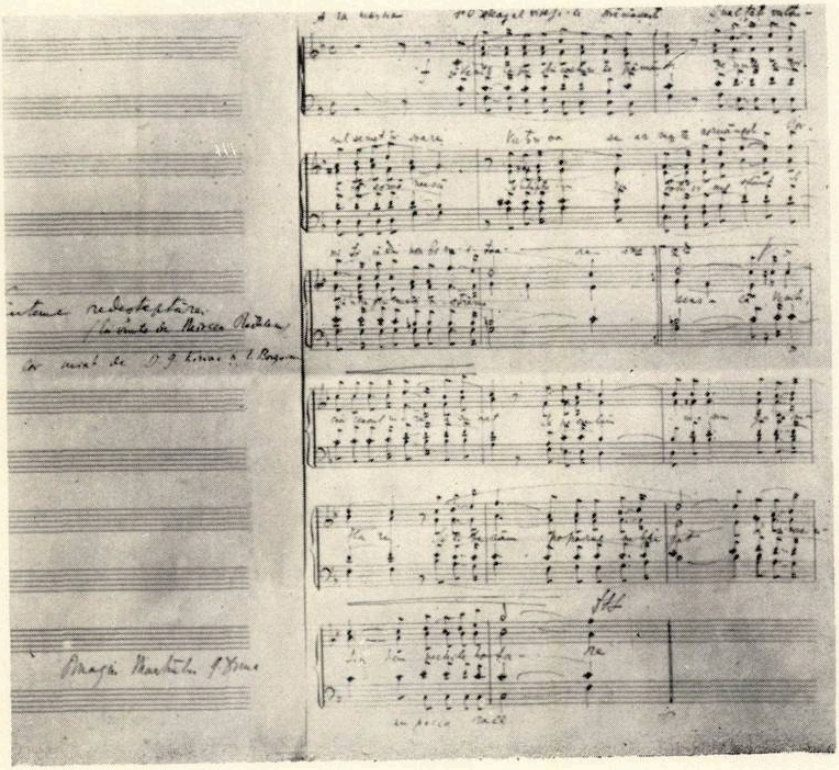


Așa deci acum am ajuns acuma, în cât eu trebue să fac și pe copistul de note. M'apucă groază, când mă gândesc că dacă am început treaba asta, apoi trebue să-mi pierd vremea alergând peste tot locul, mai curând decât să nu trebue să mă bizuiesc pe concursul autorităților. Ce zici? N'ar fi bine ca acest congres să se facă în altă localitate? În Banat Lugoș, Timișoara, sau în Arad

„Trebue să fac și pe copistul de note... — scria D. G. Kiriac lui Ion Vidu — mai cu seamă că nu trebuie să mă bizui pe concursul autorităților".

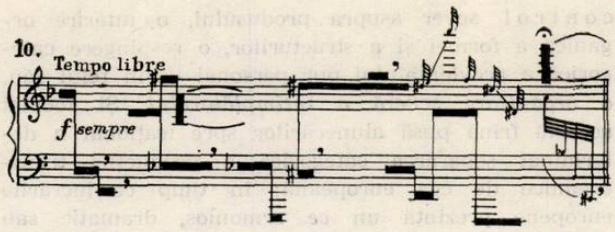


Pagina de titlu (stînga) și transcrierea cîntecului *Cine hăuie pe luncă* (dreapta) din culegerea de *Cîntece populare românești* de D. G. Kiriac. — (Manuscrisul se păstrează în Biblioteca Academiei R.S.R.).



Cîntecul redeșteptării, cor mixt de D. G. Kiriac și Ion Borgovan, lucrare dedicată lui G. Dima. (Manuscrisul se păstrează în Biblioteca Academiei R.S.R.).

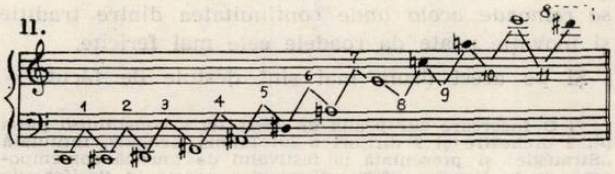
10.



De menționat că duratele sînt indicate prin *lungimea* notației — în acest sens notele mici nici nu au valori de timp absolute, iar glissando-urile se execută ca o linie continuă și *nu* ca o înșiruire cromatică. De-altfel chiar autorul menționează că precizia este mai puțin importantă decît continuitatea, iar acordurile pot fi executate cu mîna întreagă, eventual chiar cu antebrațul dacă ar fi nevoie.

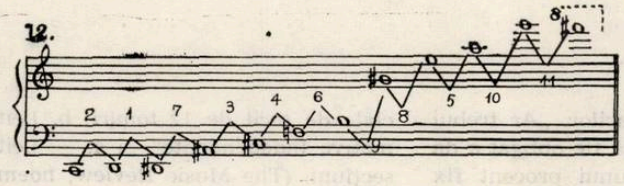
Integrarea *tuturor intervalelor* — pornind dela vechiul principiu dodecafonic de „Allintervallreihe" weberniană — a preocupat numeroși muzicieni ai generației noi, cu atît mai mult cu cît bazele unor astfel de căutări erau date de mult. Astfel (pentru a reaminti schematic principiul), pornind dela ambitusul de 66 de semitonuri (respectiv cinci octave și jumătate) care conțin toate cele 11 intervale în ordinea lor de la secunda mică pînă la septima mare

11.



dar la care repetarea aceluiași interval trebuie evitată prin dispunerea lor în altă ordine — ca de ex. aceasta care e din cele mai uzuale

12.

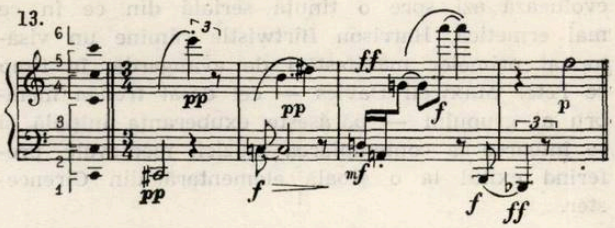


s-a căutat realizarea unei integrări cît mai complexe, cu putință — pe scară orchestrală largă și pe o întindere cît mai restrînsă; și menționăm în acest sens „Ideogrammi I" de Aldo Clementi, unde integrarea se realizează uneori și în cadrul unei singure măsuri. *)

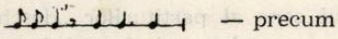
În sfîrșit, pentru a încheia aceste note sumare pe marginea unei evoluții extraordinar de complexe —, această integrare în serii de intervale (denumirea mai adecvată ar fi poate „pan-intervalică") a dus, pe baza orizontului deschis de Messiaen, la o sinteză a tuturor elementelor în piese de fină cizelare și deosebită expresivitate.

Astfel, dacă studiul Nr. 2 din seria celor „Quatre études" — purtînd titlul semnificativ de „Mode de valeur et d'intensités" — și care se poate reprezenta schematic prin exemplul următor [6])

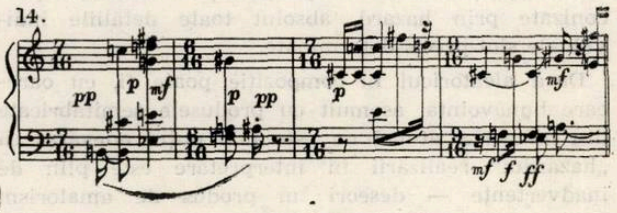
13.



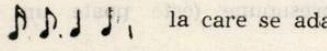
(la care găsim toate cele 12 sunete, un ambitus de șase octave, un număr de șase valori ritmice —

Ex. (a)  — precum și cinci valori dinamice — pp,p,mf,f,ff — și trei forme caracteristice de atac pianistic (staccato, tenuto, legato) a constitut un punct de plecare pentru mai toți compozitorii mai tineri. Un exemplu interesant îl oferă acest fragment al piesei Nr. 2 din ciclul „Cuatro piezas breves" de Manuel Carra

14.



unde — pe lîngă unele reminiscențe weberniene — putem nota o organizare remarcabilă a materialului tonal prin mărimea ambitusului (patru octave), înglobarea tuturor sunetelor, valori ritmice variate

Ex. (b)  la care se adaugă și poliritmia specific iberică (7/16—6/16—7/16—9/16) — în fine, printr-o puternică nuanțare a valorii dinamice (pp,p,mf,f,ff) și o potențare viguroasă a atacului pianistic (stacc., ten., leg.).

★

În sistematizarea tendințelor și concepțiilor contemporane, criteriul enumerativ (și acesta în limite largi) pare a fi rămas, pentru moment, modalitatea cea mai fericită de a înmănunchia manifestările atît de diverse ale componisticii actuale. Este poate semnificativ faptul că unele sinteze de acest fel [7]) se limitează la o expunere pe țări.

Nu este iarăși mai puțin adevărat că anumite trăsături comune și vagi asemănări de idei — uneori simple prietenii personale — au dus la denumiri oficioase de „curente" sau „grupuri", dar nestabilitatea componenței lor pe de-o parte, precum și valoarea destul de îndoielnică a criteriilor comune de ordin artistic pe de-alta, ne îndreptățește să le apreciem ca simple „coexistențe" de moment. Pentru a nu da decît unul din numeroasele exemple contemporane: grupul „Manchester" [8]) la care — după

* După Mario Bartolotto — „The new music in Italy", în „The Musical Quarterly", Nr. 1/1965, la p. 70—71.

6) v.Herbert Eimert, Lehrbuch der Zwölftontechnik, ed. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1962, la p. 62.

7) Ne referim în mod special la numărul festiv al periodicului „The Musical Quarterly", an. 51, Nr. 1/1965, apărut sub titlul „Contemporary Music in Europe" (XVI + 297 p.).

8) Desprins dintr-un grup inițial de șapte, aparținînd școlii lui William Glock de la Bryanston-Dartington.

scurt timp — singura trăsătură de unire a rămas denumirea localității; în timp ce Alexander Goehr evoluează azi spre o ținută serială din ce în ce mai ermetică, Harrison Birtwistle rămîne un visător al primelor manifestări de avangardă, în timp ce Peter Maxwell Davies — cel de-al treilea membru al grupului — părăsește exuberanța inițială și se întoarce la contemplarea muzicii medievale, preferînd exilul la o școală elementară din Cirencester.

Și acum un ultim punct, acela al scriiturii deschise.

Adevăratul sens al partiturilor „deschise" s-a stabilit odată cu regulele relativ precise ale aleatorismului, punctul de greutate plasîndu-se pe așa-zisele detalii individuale; iar ca punct de pornire în această reglementare au fost considerate două lucrări interesante în acest sens, și anume „Klavierstück Nr. 11" al lui Karlheinz Stockhausen și „Sonata Nr. 3" a lui Pierre Boulez. În aceste două piese, în ciuda „deschiderilor" scripturale și a realizării preconizate prin hazard, absolut toate detaliile individuale sînt precis determinate.

Dacă aleatoricul în compoziție poate fi, cu oarecare bunăvoință, asemuit cu produsele semifabricate din industrie, atunci nu este mai puțin adevărat că „hazardul" realizării în interpretare este plin de inadvertențe — deseori un produs de amatorism ieftin. Lupta împotriva scriiturilor „ready made" — simple indicații și punctări care permit orice inadvertență — s-a dus și se duce cu multă energie de practicienii convinși ai genului.

Corecta interpretare a dezideratului de *fluiditate* a formei presupune (este poate un paradox) un control sever asupra produsului, o întărire organică a formei și a structurilor, o respingere categorică a accidentalului pur personal — în felul său, o *organizare severă a întîmplătorului.* Și tocmai această frînă pusă alunecărilor spre irațional a determinat separarea categorică a producției transoceanice de cea europeană; în timp ce lucrările europene prezintă un *ce* armonios, dramatic sau poetic, cu referire directă și explicită la autorul lucrării (și mai puțin la publicul auditor), majoritatea compozițiilor simfonice americane situează pe fiecare auditor ca punct central al audiției.[9]) Chiar ca interes experimental, o astfel de practică „stocastică" (indiferent dacă își argumentează viabilitatea pe principiile antifonarului medieval) trebuie analizată cu multă prudență. Pentru compozitorul european este inadmisibilă coborîrea de pe platforma seriozității artistice și pătrunderea în lumea „senzaționalului"; el se consideră astăzi nu atît organizatorul unui oarecare ritual tehnologic, cît ceea ce Metzger numea „primul auditor" al propriei creații. Este firesc ca o asemenea atitudine să ducă la noi și interesante descoperiri și reorganizări. Ceea ce apare cert în muzica europeană contemporană este faptul că Erik Satie și manifestul „Aero Musica", dadaismul și Isidor Isou, excentricitățile caricaturale ale unui Busotti — toate tind să rămînă din ce în ce mai mult un material documentar, iar firele să se reînoade acolo unde continuitatea dintre tradiție și inovație poate da roadele cele mai fericite.

Și pe acest drum mai sînt destule de făcut.

[9]) O încercare europeană de acest fel a constituit-o piesa pt. 2 orchestre și 2 dirijori a lui Iannis Xenakis, intitulată „Stratégie" și prezentată la festivalul de muzică contemporană de la Veneția (1963), „Strategia" constă în vociferările publicului care trebuie să decidă prin aclamații — la cele 19 fermate — care orchestră și ce bucată trebuie să urmeze.

NOTE

Președintele bundului compozitorilor austrieci, Robert Schollum, prin conferință publică și articol în revista O.M.Z. (dec. 1965) „Compozitorul austriac în prezent", arată starea precară a compozitorilor naționali în viață. După ce citează o scrisoare a lui Egon Wellesz care demonstrează că în străinătate se știe prea puțin despre compozitorii austrieci contemporani, deoarece nu sînt cîntați în propria lor țară, Robert Schollum cere să se întreprindă o acțiune eficace pentru a se recunoaște talentul și meritele compozitorilor naționali din Austria, care nu trebuie confundați nici cu exilații care-și fac reclamă asurzitoare prin muzica lor de avangardă nici cu imitatorii pasivi ai unei muzici academice. Subvențiile de stat merg prea puțin către creația națională din pricina impresarilor. „Ar trebui ca subvenționatul să fie obligat a da audiții, în limita unui procent fix de creație națională. ...Dacă n-ar fi... activitatea secției de muzică serioasă a Radio-ului austriac ...cea mai mare parte a creatorilor din țară ar fi condamnați la o totală tăcere de moarte. ...Arta și cercetarea cer mereu și se izbesc tocmai în țara muzicii, Austria, de urechi surde".

● LULU, Opera lui Berg, este analizată de George Perle în articolul său „Lulu — Materialul tematic și organizarea înălțimii sunetelor". Studiul se ocupă de: 1. — Celule de bază. 2. — Seturi de 12 tonuri (a) serii; (b) tropi; (c) tropi seriali; (d) tropi armonici; 3. — Leitmotive (a. versuri tematice speciale de serii de 12 tonuri; b. Leitmotive independente". și 4. — Leitsecțiuni. (The Music Review, noembrie 1965).

● IN „THE TIMES" din 14 ianuarie 1966 se arată că e nevoie de o orchestră de cameră permanentă la Londra.

● ÎN „LA SCALA DE MILANO", un grup de artiști (baritoni în special) în seara deschiderii sezonului, protestează, prin aruncări de foi volante în sală, împotriva exploatării cîntăreților de către agențiile teatrale care procură operei personalul artistic. Un alt grup de artiști, prin scrisoare către ministerul de resort arată că nu sînt de acord cu protestatorii. (The Times, 1 ian. 1966).

Concerte și spectacole

Este drept, cei cîțiva artiști de peste hotare programați în cursul lunii ianuarie de către O.S.T.A. au adus și ei — mai cu seamă dirijorul Julius Karr Bertoli din R. F. Germană și violonista turcă Ayla Erduran — o contribuție activă la succesul unor concerte și recitaluri. Dar momentele de vîrf sînt cele prilejuite, odată mai mult, de forțele interne capabile să satisfacă — atît calitativ, cît și cantitativ — exigențele în neîncetată creștere ale publicului nostru. Nu este mai puțin adevărat că, printr-o mai judicioasă planificare a contractelor cu artiștii străini, O.S.T.A. ar fi putut să adauge un plus de strălucire vieții muzicale a lunii ianuarie, în care au lipsit totuși figuri de prim plan ale artei interpretative internaționale.

MUZICA SIMFONICĂ

La pupitrul Filarmonicii, dirijorul münchenez Julius Karr Bertoli s-a impus de la prima repetiție ca un muzician înzestrat cu o solidă pregătire profesională, conștiincios și perseverent, preocupat înainte de toate de păstrarea autenticității stilistice și a preciziei execuției. Calitățile acestea au ieșit în evidență mai cu seamă cu prilejul interpretării „Tripticului simfonic" de Zeno Vancea, cu a cărui partitură s-a dovedit pe deplin familiarizat. Urmărind cu o neabătută atenție reliefarea liniilor polifonice care străbat lucrarea, Karr Bertoli a pus totodată în valoare dinamismul viguros al Tripticului. S-a făcut deasemeni remarcat spiritul de înțelegere cu care dirijorul oaspete s-a apropiat de melosul popular românesc, inspirator al acestei creații definitorii pentru stilul compozitorului. În rest, concertul a cuprins Sonata în la pentru coarde și clavecin a preclasicului italian Tommaso Albinoni și prea puțin cunoscuta Simfonie nr. 6 în do major de Schubert, ambele prezentate în execuții deosebit de îngrijite. Piesa solistică a programului, dublul concert pentru vioară și violoncel de Brahms, a prilejuit apariția pe podiumul Ateneului a violonistului Ștefan Ruha și a violoncelistului Iacob Dula. Așteptată cu interes, realizarea artiștilor clujeni a produs o oarecare dezamăgire din cauza lipsei de omogenitate a cuplului : în timp ce Ruha și-a manifestat ca de obicei temperamentul solistic, adoptînd însă o serie de libertăți față de litera textului muzical, Dula a dovedit mai mult respect față de partitură, fără a reuși însă să învingă o timiditate incompatibilă cu rolul unui solist.

Cu o săptămînă mai tîrziu, publicul Filarmonicii a trăit atmosfera marilor concerte festive : un program închinat în întregime creației lui Johann Sebastian Bach, din care oratoriul „Magnificat" a fost fără îndoială momentul culminativ. Orchestra, corul (pregătit de D. D. Botez), soliștii Emilia Petrescu, Martha Kessler, Ion Piso și Marius Rintzler și-au unit eforturile sub bagheta lui Mircea Basarab pentru a reda acestei creații vocal-simfonice de început a lui Bach caracterul solemn și luminos, măreț și viguros, care-i este propriu. A fost fără îndoială una din realizările majore ale ansamblului și ale dirijorului din ultimii ani. Programul a mai cuprins Suita nr. 3 în Re major și Concertul de pian în re minor, ultimul cu concursul pianistului elvețian Roger Aubert, a cărui afinitate pentru stilul lui Bach a apărut discutabilă, datorită în special modului său reținut, discret, de a aborda această partitură cu numeroase valențe dinamice.

Ultimul concert susținut de orchestra simfonică a Filarmonicii în luna ianuarie ne-a ocazionat reîntîlnirea cu talentata violonistă turcă Ayla Erduran. Eleva profesorilor Benedetti la Paris, Galamian și Francescatti la New York și Oistrah la Moscova, este astăzi o artistă cu o personalitate clar conturată : interpretările sale lasă impresia de forță și avînt, tonul ei este cald, vibrant, iar tehnica fără cusur. Pe Ayla Erduran am urmărit-o și într-un recital

de Sonate de Brahms, împreună cu celălalt oaspete al Filarmonicii, pianistul Roger Aubert. La aceasta vom reveni mai tîrziu, la capitolul închinat muzicii de cameră. În cuprinsul aceluiași concert simfonic dirijat de Nicolae Boboc, o execuție plină de vioiciune și elan a Suitei nr. 3 de Ion Dumitrescu a pus în valoare cu succes calitățile lucrării, caracteristică pentru lumea muzicală viguroasă și stenică a autorului. Am reținut cu deosebire modul precis în care au fost marcate accentele de joc popular ale mișcării a II-a, Allegro scherzando. Simfonia nr. 1 de Mahler, prezentată în partea a doua a programului, ne-a satisfăcut în schimb într-o măsură mai redusă. Au lipsit aci — mai cu seamă în primele două mișcări — bogăția de nuanțe, sensibilitatea, gingășia, grația rustică de care această pagină mahleriană de debut este străbătută din belșug.

Aplauze susținute au punctat încheierea concertului din săptămîna următoare (20 ianuarie) al orchestrei Radio. Ținta lor era dirijorul clujean Emil Simon, prezent pentru întîia oară la pupitrul unei formații orchestrale bucureștene. De la prima lucrare înscrisă în program — „Tripticul simfonic" de Carmen Petra-Basacopol, sugestivă evocare a Brașovului de ieri și de astăzi —, s-a putut vedea că tînărul șef permanent de orchestră al Filarmonicii din Cluj stăpînește cu dezinvoltură meșteșugul dirijoral. Gestica sa, extrem de variată, este de o mare eficacitate, antrenînd instrumentiștii în execuții dominate cînd de un subtil rafinament, cînd de o intensă vitalitate, dar în toate cazurile precise ca ritmică și autentice ca stil. Calitățile acestea au apărut din ce în ce mai evidente pe parcursul desfășurării programului, în „Preludiul la după amiaza unui faun" de Debussy și mai cu seamă în suita a II-a din baletul „Daphnis și Chloé" de Ravel, a cărei diversitate de colorit a fost pusă în valoare într-o manieră impecabilă. Solistul serii, pianistul clujean Gabriel Amiraș, a realizat o interpretare îngrijită, stilistic inatacabilă, dar palidă ca expresivitate, a Concertului nr. 23 în La major K. V. 488 de Mozart.

MUZICĂ DE CAMERĂ

Mai mult ca alte luni anterioare, ianuarie s-a desfășurat sub semnul cîtorva valoroase — și foarte diverse ca gen și epocă — manifestări de muzică de cameră.

În ciclul „Pagini de antologie", organizat de Filarmonica „George Enescu", concertul consacrat lui Georg-Philipp Telemann a cuprins Suita pentru orchestră „Don Quijote", suita pentru flaut, cvartet de coarde și clavecin, și opera bufă „Pimpinone". A fost, sub toate aspectele, o reușită; în primul rînd însă un succes al formației de cameră condusă de Alexandru Șumski. Practica dirijorală mai susținută începe să-și arate roadele în evoluția lui Șumski către o execuție mai degajată și o mai mare siguranță la pupitru. Realizarea cea mai izbutită a serii a constituit-o opera „Pimpinone", asemănătoare — sub raportul libretului — cu bine cunoscuta operă „La serva padrona" de Pergolesi. Emilia Petrescu în rolul slujnicei Vespetta și Marius Rintzler în acela al bătrînului îndrăgostit Pimpinone au cucerit nu numai prin calitățile lor vocale, de atîtea ori relevate, ci și prin nota de veselie comunicativă pe care au imprimat-o interpretării.

La extremitatea opusă a istoriei muzicii s-a situat programul prezentat de o altă formație de cameră, condusă de Paul Popescu. Propunîndu-și să prezinte o seamă de figuri de seamă ale muzicii veacului XX prin lucrări prea puțin cunoscute de publicul nostru, dar de o valoare de pe acum consacrată, Paul Popescu a obținut un succes de prestigiu, pe deplin meritat. Nu mai puțin de cinci lucrări au figurat pe afișul concertului, fiecare cu o configurație stilistică aparte, dar toate comportînd serioase dificultăți de execuție. Reușita a fost, în ansamblu, remarcabilă, poate nu atît în extrem de concisa Simfonie op. 21 de Webern — insuficient asimilată sub raportul expresivității —, cît mai degrabă în restul programului, care a cuprins, alături de „Muzica funebră pentru violă solo și coarde" de Hindemith (solist Nicolae Rădulescu), Cantata pentru soprană, tenor, cor de femei și orchestră de Stravinski (cu Emilia Petrescu, Ion Stoian și corul „Madrigal" condus de Marin Constantin) prilejuind punerea în valoare cu muzicalitate și fină înțelegere a unui lirism subtil, bazat pe versuri renascentiste. „Kontra — Punkte" de Stockhausen ne-a pus în contact direct cu muzica de o originală factură post-weberniană — dominată de contraste izbitoare prin violența lor — a acestui tînăr compozitor german dotat cu o puternică personalitate, pentruca, în final, audiția integrală a suitei „Pierrot lunaire" de Schönberg să-i ofere Marthei Kessler ocazia de a se afirma cu mult succes sub dublul aspect de solistă vocală și de recitatoare.

O formație aflată pe punctul de a-și impune cu autoritate prezența în viața noastră muzicală este aceea a cvartetului de coarde care reunește pe instrumentiștii clujeni Ștefan Ruha (vioara I), Vasile Horvath (vioara a II-a), Vasile Fülöp (violă) și Iacob Dula (violoncel). Programul Beethoven prezentat în sala Ateneului a fost concludent atît în privința posibilităților actuale ale ansamblului, cît și a căilor pe care trebuie să se îndrepte în viitor. Cele trei cvartete beethoveniene incluse pe afiș (două din op. 18 — nr. 5 și 6 — și tumultuosul op. 127) ne-au permis să apreciem muzicalitatea interpreților, seriozitatea pregătirii lor profesionale, simțul lor de răspundere față de operele prezentate. Dacă, în perspectivă, Ștefan Ruha va reuși să-și adapteze temperamentul său solistic ardent cerințelor unei discipline de ansamblu, creșterea omogenității cvartetului clujean va netezi formației drumul spre succese mereu crescînde.

După o seară Beethoven, o seară Brahms, cuprinzînd integrala sonatelor pentru vioară și pian. Interpreții, violonista turcă Ayla Erduran și pianistul

elveţian Roger Aubert, au ştiut să imprime paginilor brahmsiene — şi în deosebi Sonatei nr. 3 în re minor — avîntul romantic de care sînt străbătute de la un capăt la celălalt. Pusă la punct cu multă scrupulozitate, execuţia a relevat totodată calităţile solistice ale violonistei şi cultura muzicală rafinată a pianistului. Sonatele de Brahms sînt însă scrise pentru doi soliști, cu răspunderi egale ; sub acest aspect, rolul conştient secundar, asumat de către Roger Aubert, a dăunat într-o oarecare măsură unităţii stilistice a cuplului.

OPERA

Premiera „Don Carlos" a Teatrului de operă şi balet completează repertoriul verdian al primei noastre scene lirice cu o lucrare situată — din punct de vedere al datei compunerii — între marile creaţii deschizătoare de drum („Rigoletto", „Trubadurul", „Traviata") şi capodoperele tîrzii („Aida", „Othello", „Falstaff"). De fapt „Don Carlos" anunţă, din multiple puncte de vedere, stilul nou pe care maestrul operei italiene îl va adopta în anii bătrîneţii sale atît de fertile.

Prelucrarea sub formă de libret de operă a celebrei drame a lui Schiller a dus la o sumedenie de variante, dintre care T.O.B. a ales una combinată, cu păstrarea tabloului introductiv din pădurea Fontainebleau (adeseori lăsat la o parte, deşi în felul acesta se pierd din vedere premizele dramei care se va juca ulterior între Don Carlos, tatăl său, regele Filip, şi regina Elisabeta, fosta logodnică a infantelui), dar cu renunţarea la incredibila scenă finală, în care Don Carlos, arestat de Filip, este salvat de fantoma bunicului său, Carol Cvintul ! Este, după părerea noastră, o alegere judicioasă, care situează opera într-un cadru istoric şi dramaturgic adecvat.

Punînd în scenă „Don Carlos", regizorul Eugen Gropşeanu a fost în mod evident preocupat să asigure operei ambianţa severă a curţii imperiale. Orientarea aceasta — indiscutabil justă — se oglindeşte în primul rînd în scenografia semnată de Roland Laub : decorurile sînt reduse la minimum (uneori chiar sub minimul necesar) iluminaţia păstrează tot timpul o atmosferă sumbră, în care contururile oamenilor şi ale obiectelor se disting în mod vag, culoarea neagră şi nuanţele de cenuşiu domină în decoruri şi chiar în costume, a căror varietate este asigurată în ciuda faptului că sînt cu toate concepute numai în negru şi alb (cu unica excepţie a costumului marelui inchizitor). Aplaudînd ingeniozitatea scenografului şi bunul gust care a stat la baza schiţelor sale de decoruri şi costume, nu putem însă să nu remarcăm totodată că un spectacol de patru ore şi jumătate care se desfăşoară numai în clar-obscur şi numai în alb şi negru riscă să devină pînă la urmă obositor pentru public.

Concepţia regizorală s-a exercitat în primul rînd asupra mişcării scenice a interpreţilor. Din acest punct de vedere sînt de citat scenele de mare ansamblu (tabloul 5, cu impresionanta solemnitate a „autodafe"-ului, şi tabloul 7, în care poporul cere eliberarea lui Don Carlos), vădind remarcabila capacitate a lui Eugen Gropşeanu de a lucra cu masele. Unde însă activitatea regizorului pare a se fi exercitat cu rezultate mai puţin fericite, este în domeniul îndrumării individuale a soliştilor. Cu excepţia lui Nicolae Herlea, care întruchipează cu o neasemuită distincţie şi noblete rolul Marchizului de Posa, şi într-o oarecare măsură a lui Ioan Hvorov, care realizează unele momente impresionante sub masca împietrită a marelui inchizitor, ceilalţi soliști n-au reuşit încă să pătrundă în esenţa personajelor lor, să le înfăţişeze prin mijloace adecvate trăsăturile de caracter şi poziţia socială. Iată un domeniu în care spectacolele viitoare pot aduce substanţiale îmbunătăţiri.

Sub aspectul realizării vocale propriu-zise, este de remarcat încă odată Nicolae Herlea, al cărui timbru de o admirabilă calitate, cu o rar întîlnită bogăţie a armonicelor, cucereşte şi încîntă publicul. Scena morţii lui Posa a fost interpretată de Herlea — sub dublul aspect vocal şi scenic — cu o măiestrie care explică din plin marile succese obţinute de cîntăreţul român în acest rol pe scenele din New York şi Milano.

Elena Dima, în Elisabeta, a făcut faţă cu eroism considerabilelor dificultăţi ale partidei sale, impunîndu-se prin forţa şi amploarea glasului. Don Carlos a fost Cornel Stavru, a cărui adaptare la cerinţele rolului se află încă în curs; duetele cu Elisabeta şi cu Posa au confirmat calităţile sale vocale bine cunoscute, dar modul său de comportare scenică indică necesitatea unei serioase aprofundări a personajului. Aceeaşi observaţie este valabilă şi pentru Nicolae Florei, deşi glasul său viguros de bas cu rezonanţe baritonale a răsunat cu forţa obişnuită, subliniind brutalitatea de caracter a regelui Filip. În rolul prinţesei Eboli, Elena Cernei a adus contribuţia unei prezenţe scenice îndeaproape legată de personajul intrigantei cameriste a reginei.

Invitînd, pentru pregătirea premierei, pe dirijorul italian Tommaso Benintende — Neglia, T.O.B. a urmărit să asigure spectacolului (cîntat în limba originală) autenticitatea stilistică necesară. Iniţiativa s-a dovedit a fi fost pozitivă. Lucrînd ca un adevărat corepetitor cu fiecare solist în parte, Benintende-Neglia a reuşit să pună la punct — deşi în foarte scurt timp — pregătirea muzicală a operei, lucru care s-a răsfrînt în mod evident asupra calităţii generale a spectacolului. Experienţa dirijorului oaspete în materie de operă italiană se va transmite fără îndoială colectivului în continuare, pe parcursul reprezentaţiilor viitoare.

Adăugînd o ultimă apreciere pozitivă cu privire la excelenta calitate a momentelor corale (maestru de cor Stelian Olariu), putem conchide că „Don Carlos" constituie în ansamblu o realizare de ţinută a T.O.B.; îmbunătăţirile necesare vor duce treptat la atingerea nivelului pretins de public faţă de prima scenă lirică a ţării.

EDGAR ELIAN

FILARMONICI

Insemnări critice:

În acțiunea de difuzare a muzicii simfonice și vocal-simfonice în rîndurile tot mai largi ale iubitorilor de artă și cultură, filarmonicile din principalele orașe ale patriei noastre își împlinesc, se poate spune cu succes, rolul lor important. Munca depusă de membrii orchestrelor sub îndrumarea dirijorilor respectivi — aceștia aparținînd în majoritatea lor tinerelor cadre ridicate în anii de după eliberare — este apreciabilă.

Activitatea concertistică se îmbunătățește în chip evident de la un an la altul, problemele de prim plan fiind cele ridicate de promovarea repertoriului universal și românesc. Urmînd exemplul pozitiv al Filarmonicii „George Enescu", o seamă de filarmonici au întocmit planuri trimestriale de perspectivă, consemnate în „pliante" ce oferă cercetătorului o privire mai mult sau mai puțin sinoptică asupra repertoriului. În linii mari, acestea sînt bine întocmite incluzînd lucrări preclasice, clasice și contemporane. Întocmai ca și Filarmonica „George Enescu" care, într-un fel, dă acel „la" al orientării, s-a putut observa o prevalență a repertoriului amintit față de cel ce, nu de mult, se sprijinea în deosebi pe lucrările compozitorilor romantici. Din ecourile parvenite dela filarmonicile din țară, rezultă însă că și această muzică — Schumann, Chopin, Brahms, Liszt ș.a. — este dorită de publicul concertelor.

Problema esențială, pe care revista „Muzica" nu o socotește rezolvată decît în parte, rămîne însă aceea a repertoriului românesc. Subliniind faptul că lucrările compozitorilor noștri își află o progresivă audiență în sala de concert, unele dintre cele mai bune fiind primite cu multă căldură și chiar bisate, sîntem obligați totuși să arătăm că pe linia promovării repertoriului românesc mai este încă mult de făcut. În deosebi Uniunea compozitorilor urmărește cu multă atenție mișcarea lucrărilor românești în programele de concert ale filarmonicelor din țară. S-a putut constata astfel că, în vreme ce unele lucrări au fost cîntate de zeci de ori într-o stagiune — exemplul cel mai izbitor este al compoziției *Ecou de romanță* de Florica Dimitriu care în stagiunea trecută a fost cîntată nu mai puțin de... 70 (șaptezeci de ori) — altele așteaptă de multă vreme să le vină rîndul a fi prezentate, undeva, în primă audiție. Așa bunăoară, lucrările unor compozitori cum sînt Carmen Petra-Basacopol (Concertul pentru pian și orchestră), Pascal Bentoiu (Simfonia), Wilhelm Berger (Cantata pentru pace), Aurel Stroe (Chipul păcii), Andrei Porfetye (In memoriam — Sadoveanu), Alfred Mendelsohn (Concertul pentru pian și orchestră), Liviu Glodeanu (Balada sirenei), Paul Jelescu (Oratoriul „Miorița") etc. etc. realizate de autorii lor cu rîvnă și cu talent, rămîn deocamdată cel mult ca proiecte de viitoare audiții, deși au fost create cu ani în urmă. Din cercetarea programelor, prezentate pînă la mijlocul stagiunii se mai poate constata că la unele filarmonici dăinue încă practica introducerii de preferință a acelor lucrări de cît mai scurtă durată (cîteva minute) — un dans, o mișcare dintr-o suită, o uvertură, un poem etc. — cu evidenta funcție formală de a acoperi exigențele de prezență și a muzicii românești.

Unele filarmonici înserează în programe compozițiile dirijorilor permanenți ori în trecere prin localitatea respectivă — ceea ce nu e rău. Este firesc, desigur, ca dirijorii care sînt și compozitori să beneficieze de dreptul de a-și executa chiar cu precădere, dacă sînt bineînțeles valoroase lucrările create. Dar și în această privință este de observat o anumită pondere, totul trebuind să fie făcut cu tact, cu o anumită rezervă. Tot astfel este normal ca în centrele importante ale țării, Iași, Cluj, Timișoara etc., unde există filiale ale Uniunii compozitorilor, filarmonicile respective să acorde spațiu în programele lor și compozitorilor locali, cu condiția ca acestea să reprezinte un aport de seamă la patrimoniul muzicii românești. Există însă favoritisme care nu sînt de natură să întărească încrederea publicului în valoarea creației autohtone și mai degrabă să îl îndepărteze de ea. Filarmonicile verificîndu-și, sub acest raport, programele, sîntem convinși că vor fi de acord cu această observație. Într-o ordine de idei vecină, vom arăta că o seamă de lucrări românești intră în audiție fără ca, în prealabil, Uniunea compozitorilor să își fi dat avizul asupra lor. Toate acestea fac să se simtă nevoia unei colaborări mult mai strînse și mai eficiente între filarmonici și Uniunea compozitorilor. Mai există în sfîrșit, o anumită complezență între unii dirijori ce își introduc în programe lucrările respective după cum își și favorizează deplasările, unul altuia, cu titlul de reciprocitate. O racilă nu din cele mai mici a activității filarmonicelor, asupra căreia Consiliul muzicii și-a îndreptat atenția tot mai stăruitor, în dorința de a o elimina, este și aceea a incertitudinei programelor planificate. Principala cauză este chipul cu totul defectuos în care funcționează O.S.T.A. care nu își respectă angajamentele, programează soliști și dirijori străini fără obligații contractuale serioase. Acest fapt atrage după sine jocul liber, fluctuant, al intervențiilor solistice și dirijorale de ultima oră ceea ce atrage *ipso facto* schimbări în program. Faptul că O.S.T.A. nu garantează, prin nici o formă de angajament, prezența dirijorilor și soliștilor străini, este agravat și prin înștiințările făcute tardiv la filarmonici, despre deficiențele survenite. Acestea sînt anunțate îndeobște atunci cînd afișele sînt tipărite. De aici un cortegiu întreg de neplăcute consecințe lesne de imaginat. Publicul reacționează simplu, prin rezerva sa de a participa la asemenea concerte cu regretabile carențe organizatorice și, în ultima analiză, artistice. Este unul din multiplele aspecte negative ale chipului în care O.S.T.A. își desfășoară activitatea. Dezinformarea totală a organelor acestei instituții însărcinate cu angajarea interpreților muzicali de peste hotare, atrage alte neplăceri. O seamă de soliști și dirijori, adesea sub cele mai modeste așteptări, sînt aduși în așa zisele schimburi artistice. Din prudență, ei sînt „garați" nu în Capitală ci la celelalte filarmonici. Prin aceasta se face cel mai prost serviciu muzicii, căci publicul,

pierzînd încrederea, are un motiv în plus de a se abține de la asemenea concerte cu soliști cum au fost Karl Suske, Antonin Moravetz sau dirijori de talia lui Denis Coutsis — pentru a nu da decît aceste exemple negative. Deficiențe au și unii tineri soliști și soliste autohtone. Unele Filarmonici au sesizat Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă care, desigur, va aviza în consecință. Este de subliniat cu tărie că filarmonicile și publicul nu trebuie socotite drept cobai pe care să se experimenteze lucrări noi ori interpreți de valoare îndoelnică. Dimpotrivă. Trebuie stimulate gustul și exigențele în necontenită creștere ce caracterizează publicul concertelor din toate orașele noastre unde activează formații orchestrale mari.

Dar să arătăm în activitatea filarmonicilor exemplele pozitive. Filarmonica din Timișoara, de pildă, a dat în prima parte a stagiunii curente, sub conducerea dirijorului N. Boboc un Concert de concerte (un concert de pian de Beethoven, unul de vioară de Mozart, transcris pentru violă și variațiile pe o temă Roccoco de Ceaikovski) — interpretate de soliști români fruntași. A fost o sală arhiplină și unul dintre cele mai frumoase succese.

Filarmonica din Ploiești a înscris în stagiunea actuală lucrări menite să atragă publicul : *Simfonia* de Franck, *Recviemul de război* de Britten, ș.a. după cum filarmonica din Galați are în programul său, între altele, *Pasărea de foc* de Stravinski. Este bine. Credem totuși că se exagerează, avînd în vedere structura orchestrelor respective. Efortul impus de o bună execuție a acestor lucrări este considerabil. Dar oricîte eventuale lipsuri ar putea avea interpretarea, faptul pozitiv rămîne și publicul de concert este bucuros să cunoască asemenea lucrări în prezentare directă.

Filarmonica din Cluj se situiază, indiscutabil, în fruntea formațiilor care prezintă în primă audiție lucrările compozitorilor noștri, în condiții care fac cinste instituției și dirijorilor ce se perindă la pupitrul ei. Tot astfel filarmonica ieșeană a prezentat în stagiunea actuală unsprezece lucrări românești.

Socotim însă că un program exclusiv de muzică românească, oricît de valoroase ar fi lucrările ce intră în alcătuirea lui, nu este de natură să atragă masa mare a ascultătorilor, dornici să asculte, îndeobște o muzică de cît mai mare varietate.

Este cazul concertului de muzică exclusiv românească dirijat, la Arad, de Ian Hugo Huss (30 decembrie 1965) care nu s-a bucurat decît de asistența a 160 de ascultători.

Să arătăm cu acestea că Filarmonica din Satu Mare pare hotărîtă să acorde, cel puțin în a doua parte a stagiunii, judecînd după planul său de perspectivă, o atenție sporită muzicii.

Un rol stimulator în activitatea filarmonicilor îl au și schimburile de concerte. Astfel Filarmonica din Timișoara a prezentat la Arad oratoriul Samson de Haendel, bucurîndu-se de o asistență numeroasă.

Strîns legată de viața de concert și buna desfășurare a acestora, este problema materialului muzical, a știmelor pentru orchestră, care nu sînt totdeauna corespunzătoare. Așa bunăoară, la Concertul Simfonic din 20 decembrie, anul trecut, al Filarmonicii din Oradea, dirijorul Remus Georgescu s-a văzut obligat să schimbe propunerile inițiale de program (Simfonia a III-a de Rachmaninov, Rapsodia pe o temă de Paganini și Simfonia Nr. 95 de Haydn) din cauza stării cu totul deficitare în care se aflau partiturile respective.

Aici se ridică și problema circulației materialelor de orchestră, privință în care o coordonare cît mai bine organizată se impune cu necesitate; căci luni de zile, materialele de orchestră ale unei lucrări simfonice nu sînt solicitate, pentru ca, la un moment dat, să fie necesare, simultan, în concertele a două sau chiar trei filarmonici.. Asemenea coincidențe dau naștere la perturbări care pot fi totuși, cu o cunoaștere a planului general de perspectivă, evitate.

Un rol de seamă în atragerea publicului și îndeosebi a tineretului către muzica simfonică, îl joacă și concertele-lecție. Ele trebuie realizate atrăgător, accesibil, cu exemplificări pe viu cît mai interesante. Un exemplu pozitiv oferă Filarmonica din Brașov unde dirijorul Lucaci a ținut în prima parte a stagiunii curente opt concerte ce s-au bucurat de asistența a 4300 elevi. Nu același lucru se poate spune despre Filarmonica Tg. Mureș care, în ciuda unei bogate și rodnice activități muzicale, ține concertele-lecție miercuri dimineața (!) la care participă, lucru explicabil, doar cîțiva pensionari și elevi. Conducerea instituției va găsi, neîndoielnic, soluții satisfăcătoare, schimbînd ziua și ora, la rigoare chiar sala, întrucît aceea a Palatului cultural este, desigur, foarte solicitată.

Programele de sală sînt importante în orientarea ascultătorilor.

Cu prilejul împlinirii unui deceniu de activitate, Filarmonica din Galați a tipărit un program redactat într-un limbaj simplu, inteligibil, cuprinzător și în condiții grafice foarte bune. Din păcate, a fost... unicul, întrucît la concertele din restul stagiunii nu există programe. Cu bunăvoința forurilor competente care tutelează activitatea instituțiilor artistice locale, se vor putea redacta desigur, programe de sală la toate concertele. Aceste considerațiuni sînt valabile și pentru alte filarmonici din țară.

O atenție deosebită se cuvine acordată activității orchestrelor la repetiții. Rezultatele sînt, în mod statistic, mai mult sau mai puțin satisfăcătoare. Ele pot fi și mai bune printr-o muncă de pregătire metodic dirijată, pe compartimentele mari ale orchestrei, cu studierea în detaliu a partiturilor de concert, sub privigherea mai întîi, a șefilor de pupitre. Aici este de făcut observația că nu arareori dirijorii acordă un timp de repetiție disproporționat de mare unor lucrări din repertoriul universal (recunoscute de succes) în vreme ce lucrarea românească, dacă aceasta a fost inclusă în program, este expediată într-un timp minim — ceeace constituie, indiscutabil, o injustiție. În asemenea condiții nu e de mirare că unele lucrări românești nu întrunesc, datorită prezentării lor deficitare, totala adeziune a publicului de concert.

Uniunea Compozitorilor a făcut, în cadrul consfătuirii ce a avut loc la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, o seamă de propuneri pe care

le socotim de o importanță deosebită, privind atît promovarea creației românești cît și activitatea filarmonicilor noastre :

Ținerea la curent a dirijorilor și soliștilor cu noile creații românești.

Crearea de biblioteci muzicale și partituri.

Discuții periodice, cu toți dirijorii, asupra repertoriului. (Concerte experimentale pentru rezolvarea anumitor probleme speciale de creație).

Editarea unui buletin informativ succint privind aspectele și realizările cele mai noi ale vieții și creației muzicale. Realizarea unui Festival internațional de muzică contemporană la București — menit să pună în adevărata lumină și să se ridice astfel prestigiul muzicii românești.

Este de nădăjduit că rîndurile de mai sus vor aduce o cît de modestă contribuție la obținerea de noi și importante succese pe tărîmul afirmării creației muzicale și a artei noastre interpretative.

J. – V. PANDELESCU

Orchestra gălățeană la zece ani

Viața culturală și artistică a orașului Galați, important centru industrial al țării, a cunoscut în ultimii ani o înflorire deosebită. Un mare număr de formații artistice de amatori din întreprinderi și școli, un teatru de stat, o orchestră simfonică de stat, avînd și o secție de muzică populară și un teatru muzical, în cadrul căruia se organizează spectacole de operă, operetă și de estradă, asigură orașul și, în bună măsură și regiunea, cu o complexă și variată gamă de manifestări, menite să contribuie la educația artistică a oamenilor muncii, la cultivarea gustului pentru frumos.

Un aport în acțiunea de educare muzicală a maselor îl constituie activitatea orchestrei simfonice. Cei 10 ani care s-au scurs de la înființarea acestui colectiv artistic, au fost încununați de succese în direcția ridicării continui a măiestriei artistice, a popularizării unui repertoriu alcătuit din lucrări muzicale românești și din literatura muzicală universală. Cercetînd programele concertelor date de orchestră în cei 10 ani, se poate constata că aproape nu există perioadă din istoria muzicii, stil, curente și școli de creație, care să nu fi fost reprezentate, în aceste concerte, prin unii dintre cei mai de seamă compozitori. Pentru publicul iubitor de muzică din orașul și regiunea Galați, au devenit astfel cunoscute multe lucrări de Vivaldi, Corelli, Telleman, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Brahms, Schumann, Ceaikovski, Chopin, Liszt, Bruckner, Bizet, Borodin, Musorgski, Gounod, Grieg, Britten, Sostakovici, Prokofiev etc., etc.

Din muzica românească, orchestra a interpretat lucrări de Enescu, M. Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Dimitrie Cuclin, Mircea Chiriac, Nicolae Buicliu, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu și mulți alții.

Abordarea unui repertoriu atît de divers din punct de vedere stilistic, a contribuit nu numai la formarea gustului muzical al publicului, dar și la creșterea continuă a capacității interpretative a orchestrei.

Un punct important de atracție al concertelor l-a constituit alcătuirea interesantă a multora dintre programe, precum și promovarea unora dintre valoroșii noștri dirijori și soliști. Astfel, în afara dirijorilor permanenți ai orchestrei, Alecu Sfetcu și Ury Schmidt, au mai colaborat cu acest ansamblu Iosif Conta, Nicolae Boboc, Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Emanuel Elenescu, Constantin Bugeanu, Dumitru Botez și alții, precum și soliștii Ion Voicu, Zenaida Pally, Nicolae Herlea, Valentin Gheorghiu, Teodora Lucaciu și alții.

Ultimele stagiuni au marcat și o sporire a numărului artiștilor de peste hotare, prezenți alături de orchestra gălățeană.

Eforturilor depuse pentru o bună alcătuire a programelor de concerte sub aportul conținutului, le-au corespuns deci, și o permanentă preocupare pentru nivelul calitativ al interpretării.

Acest fapt a făcut ca manifestările orchestrei atît cele de la sediu cît și cele din deplasări în regiune, să stîrnească interesul unui larg cerc de iubitori de muzică.

Organizarea unor concerte populare, accesibile, alcătuite din lucrări de mare atractivitate, a unor concerte-lecții și a unor audiții prefațate de interesante prezentări muzicologice, au contribuit și mai mult la atragerea publicului în sălile de concerte. Orchestra simfonică și-a realizat astfel, printr-o muncă sistematică, bine gîndită, obiectivul principal al activității sale.

Al. Sfetcu și dirijorul Ury Schmidt, prin organizarea unor cursuri profesionale și prin constituirea unor formații de cameră, au contribuit la creșterea capacității interpretative a întregului colectiv. Orchestra simfonică din Galați s-a prezentat la manifestările bogate, prilejuite de aniversarea a 10 ani de la înființare, ca un colectiv în continuă creștere profesională.

Mai sînt desigur destule lucruri de făcut, pentru atingerea nivelului unor maxime exigențe artistice. Se resimte încă lipsa unor instrumentiști, în deosebi la partidele de coarde, care să dea acea calitate sonoră, proprie unei bune orchestre simfonice. La multe dintre instrumente tonul este aspru, inexpresiv; se resimte încă lipsa preciziei în atac, intonația nu este totdeauna cea mai justă.

Ceea ce se cuvine a fi subliniat însă, este faptul că ansamblul simfonic gălățean are resurse de continuă perfecționare a măiestriei sale individuale și colective.

Intensificarea studiului individual, ridicarea nivelului de cultură generală muzicală, o mai mare precizie în acordaj, în omogenizarea sonorităților, vor fi de natură să dea un nou impuls, evoluției pozitive, de pînă acum, a orchestrei. Faptul se va reflecta și în sporirea eficienței educative a concertelor, a atractivității lor.

VASILE DONOSE

O primă audiție la Timișoara

Concertul simfonic din 21—22 ianuarie a.c. al Filarmonicii de Stat „Banatul", condus de dirijorul Alexandru Sumski și avînd ca solist pe pianistul Nicolae Brînduș, a programat o interesantă primă audiție: „Simfonia-serenata" de Andrei Porfetye.

Caracterul de „premieră" a fost de data aceasta dublu: Odată cu această lucrare, numele compozitorului Andrei Porfetye a apărut pentru prima oară pe afișele concertelor simfonice timișorene. Evenimentul a fost de bun augur, dată fiind simpatia cu care a fost primită compoziția lui Porfetye, de către interpreți și auditoriu deopotrivă.

„Simfonia-serenata" este un omagiu al autorului adus artei lui Wolfgang Amadeus Mozart.

În „Simfonia-serenata" spiritul mozartian nu rezultă din scriitură, ea neavînd nimic comun cu o pastișă, ci din atmosfera ei de bază. Este, fără îndoială, o lucrare a unui compozitor contemporan, care încearcă — și reușește — să vadă cu ochii creatorului de azi, caracteristicile esențiale ale epocii muzicale a lui Mozart. Din acest punct de vedere, compoziția tînărului creator bucureștean poate fi asemuită cu alte lucrări contemporane a unor autori care și-au propus același lucru (Prokofiev) sau a unor compozitori, care folosind structura și experiența muzicii clasice, au creat opere ancorate în spiritul muzicii contemporane (Hindemith).

Elementul principal al lucrării lui Porfetye, care face legătura între ea și simfonia de tip clasic al lui Mozart, este severitatea construcției formale. Alternarea mișcărilor și forma lor, urmează strict tiparul simfoniei mozartiene: Allegro, Lento, Menuet, Allegro final. Spiritul clasic este sugerat, de asemenea, și de orchestrația transparentă (doi flauți, doi oboi, doi fagoți, doi corni și grupul corzilor), pe care Porfetye o utilizează cu multă economie de mijloace. Polifonia severă și armonia modernă nu estompează cu nimic atmosfera de bază a lucrării, care se caracterizează prin claritatea temelor, decență în reliefarea imaginilor artistice, în exprimarea ideilor muzicale.

Vorbind despre execuție, trebuie să reliefăm, din capul locului, aportul consistent al dirijorului Alexandru Sumski, care a știut să pătrundă în spiritul atît de specific al lucrării, asigurîndu-i o interpretare omogenă, care s-a bucurat de o judicioasă construire a planurilor sonore și pe o artistică evidențiere a caracteristicilor muzicii. Partea I-a a apărut pregnantă, sever ritmată, în cea de a doua direcția mișcării polifonice a vocilor a asigurat claritatea expunerii temelor încredințate compartimentelor vioară și violoncel. Grupul redus de suflători s-a remarcat mai cu seamă în Menuet, unde posibilitățile coloristice ale instrumentelor sînt puse mai accentuat în valoare. Precizia atacului și sonoritatea amplă a grupului de corzi, au dat finalului strălucire. De asemenea se cuvine a fi relevată rezolvarea firească a dificultăților ce rezultă din punțile de legătură dintre teme, fapt care a constituit o asigurare unitară a desfășurării muzicii.

Programul concertului a mai cuprins Concertul pentru pian și orchestră nr. 5 în Mi-bemol major de Ludwig van Beethoven, care s-a bucurat de o autentică tălmăcire din partea lui N. Brînduș și Simfonia nr. 38 în Re-major „Pragheza" de W. A. Mozart, care a găsit în Alexandru Sumski un interpret versat ce convinge de la o apariție la alta, de linia ascendentă a pregătirii sale dirijorale.

Întregul program s-a înscris — datorită alcătuirii și desfășurării sale, printre cele mai reușite ale stagiunii.

LADISLAU FÜREDI

NOTE

• LA CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE EXECUȚIE muzicală 1965 de la Geneva, s-a acordat premiul III românului *Mugur Bogdan*. Anunțînd premiile, revista N. Z. f. Musik (decembrie 1965) arată că, dată fiind severitatea juriului, certificatul de premiere are o însemnătate excepțională.

• DAVID OISTRACH CA DIRIJOR la Festival Hall, octombrie 1965: „cu simfonia 5-a a lui Prokofiev și-a stabilit capacitatea de dirijor. Cu autoritate, precis, pătrunzător, stăpînind ferm structura simfoniei ...a dovedit a fi tot atît de maestru al baghetei ca și al arcușului". (Peter Brown, Music and Musicians, dec. 1965).

• BARTOK HUMANIST ȘI MUZICIAN este titlul interesantului articol publicat de A. Goléa în Musica — Disques dec. 1965, autorul încadrînd pe Bartok într-o categorie determinată prin: Manuel de Falla, George Enescu, Milhaud, Honegger, Auric, Dallapicola, Jolivet, Messiaen, Dutilleux, scoțîndu-l într-un puternic relief. Arătînd că Bartok, Enescu și De Falla au în comun un punct de plecare în folclor, A.G. spune: „Spre deosebire de Enescu, care n-a avut decît să-și amintească, compunîndu-și capodoperele, de melopeele care-i legănaseră cea mai fragedă copilărie, Bartók a cucerit folclorul prin mare luptă, a explorat și defrișat tărîmuri necunoscute". Credem, totuși, că deosebirea nu este atît de categorică între acești doi, din punct de vedere al trăirii și studiului folclorului, căci nici lui Bartòk nu i-a lipsit, în fragedă copilărie, legănarea muzicii populare, nici lui Enescu nu-i poate fi contestată studierea din ce în ce mai aprofundată a folclorului — fapt dovedit de ultimele cercetări ale muzicologilor noștri.

• DR. N. TEMPERLEY muzicolog, descoperă într-o bibliotecă din Washington o operă de compozitorul romantic englez Edward Loder de acum 100 de ani „Raymond și Agnes", cu muzică de calitate „tînărului Verdi". Aceasta se va da la Cambridge în mai 1966. (The Times, 14 ianuarie 1965).

Dietrich Fischer Dieskau

de *Ada Brumaru*

În ultimele decenii, arta interpretativă a avut o evoluție spectaculoasă care este — fără îndoială — legată direct de răspîndirea fără precedent a discului: „l'ére du microsillon" sau mai simplu, „du micro" cum spun francezii, în „mono" și „stereo", a creat adevărate mituri moderne, în materie de interpretare. Perfecționarea tehnicii de înregistrare, descoperirea unor detalii subtile de finisare și punere în avantaj a sonorităților vocilor și instrumentelor s-a însoțit — cum era și firesc — de progrese corespunzătoare în redarea materialului muzical astfel conservat: în afară de aparatele de radio, cu utilaje și difuzoare speciale, pic-upuri și magnetofoane de o calitate admirabilă îți aduc în intimitatea fotoliului de acasă, oaspeți de elită din toate colțurile lumii. Așa stînd lucrurile, artiștii intră într-o competiție strînsă, iar melomanii își pot permite luxul de a da lui Toscanini o notă mai mică decît lui Bruno Walter — pentru Simfonia în sol minor de Mozart — sau să „discute" pentru Simfoniile de Beethoven *tempo*-ul lui Furtwängler în raport cu acela al maestrului italian, cu Karajan, Klemperer, Georgescu, Schurricht etc. Pretențiile ne-au crescut, ne jucăm cu Olimpul de cînd zeii sînt rînduiți la dispoziția noastră în rafturi de „discotecă" sau „trași" pe bandă. Autoritatea supremă, integrală, în materie de dirijat, stil violonistic, artă a pianului și a cîntului, aproape că nu mai există, într-atît este de frecventă și diferită perfecțiunea. Sînt însă cîteva nume care într-o rînduire spontană sau îndelung cumpănită, vor ocupa întotdeauna primele locuri: printre acestea și Dietrich Fischer-Dieskau. Cu el noțiunea de „cîntăreț" se modifică, se completează, capătă o amploare nouă. Nu mi se pare a exagera afirmînd că — într-un fel — „cazul Fischer-Dieskau" este fără precedent. Dacă într-o cantată de Bach sau într-un rol din *Mozart*, *Verdi* sau *Wagner*, într-un lied sau altul. Dieskau a fost egalat și uneori chiar depășit, nu cunosc încă artist care să păstreze ca el marca desăvîrșirii pe *totalitatea* repertoriului său, care este imens. Încet, încet, seriile de „Antologii Fischer-Dieskau", tind să epuizeze literatura vocală germană clasică, iar incursiunile în muzica secolului nostru sînt și acestea consecvente. Dieskau și-a creat o înălțime a nivelului artistic propriu, de la care nu coboară niciodată; îl ajungi ca artist dacă te străduiești și urci pînă la el sau te avînți spre piscuri izolate, unde arareori te lasă singur.

Desigur că un portret artistic realizat cu totală competență nu s-ar putea lipsi de impresia vie, trăită a contactului direct, în sala de concert sau de operă. Nu l-am văzut pe Dietrich Fischer Dieskau decît în fotografii, nu l-am ascultat decît pe discuri. Cu acest bagaj de emoții, trăite totuși și cu datele pe care revistele de muzică și mai ales cele de discuri le oferă cercetătorului, încerc să reconstitui personalitatea unuia dintre marii artiști ai epocii noastre.

S-a născut în anul 1925 la Berlin, într-o familie pentru care preocupările muzicale erau o tradiție cu izvoare îndepărtate în timp: ele coboară prin veacuri pînă în vremea lui Johann Sebastian Bach. A studiat la „Hochschule für Musik" din Berlin. În 1943 este încorporat și cu doi ani mai tîrziu luat prizonier în Italia. Debutează în 1947, la Freiburg, interpretînd partida de bariton din „Requiemul german" de Brahms. În 1948 este angajat la Opera municipală din Berlin. Activitatea lui de interpret de operă îl face cunoscut publicului german; de pe

atunci Dieskau se afirmă ca unul dintre cei mai buni interpreți de lieduri. Trebue spus că popularitatea sa mondială se întemeiază în primul rînd pe înregistrările și recitalele în care el a prezentat, în cicluri integrale, principalele opere vocale de cameră ale maeștrilor germani: Beethoven, Schubert, Schumann, Wolf, Brahms, Strauss... Kurt Blaukopf scrie în cartea sa dedicată unor mari interpreți contemporani: „Nu cred că actualmente există în țările de limbă germană alături de Fischer Dieskau vreun alt cîntăreț care să interpreteze ciclul de lieduri „Către iubita îndepărtată" de Beethoven, cu o *regie vocală* [1], atît de emoționantă. Înainte de-al asculta pe Fischer Dieskau eram de părere că Beethoven nu poate fi considerat ca un compozitor izbutit de muzică vocală și că geniul lui Beethoven s-a manifestat în toată grandoarea sa doar în lucrările sale instrumentale. Fischer Dieskau a reușit să mă învețe și pe mine și pe mulți alții că această părere a fost cu totul eronată".

Într-adevăr, în acest ciclu muzica și tonul poetic se ordonează exact în sensul însușirii fundamentale a talentului lui Dieskau: *lirismul*. Are un glas de o frumusețe a timbrului excepțională, un instrument a cărui sonoritate este muzicală prin ea însăși; așa cum la unii mari pianiști sau violoniști calitatea sunetului în sine, depășește fenomenul acustic pentru a intra în domeniul artisticului. Veți spune că în aceste cazuri s-ar putea ca și un Stradivari, Guarnieri, sau un Stenway să-și aibă partea de contribuție. Putem să cădem de acord că instrumentul natural asupra căruia Dieskau aplica tehnica sa de cînt, este de o valoare deosebită !

Lirismul constituie esența talentului lui Dieskau fiindcă interpretarea lui ajunge să se confunde la un moment dat, după o ascultare mai îndelungată, cu muzica (nu numai cu lucrarea interpretată, ci cu ideea de muzică și dacă aceasta pare prea mult, cu ideea de *melodie*). Cîntînd aproape toată literatura vocală germană, cîntînd și în operă — mai mult decît ne pun la dispoziție discurile — el parcurge cu aceeași autoritate o varietate imensă de ipostaze psihologice și de meșteșug propriu-zis. Este *călătorul* lui Schubert încă voios, de o tristețe duioasă în „Frumoasa morăriță", călătorul asupra căruia decepțiile vieții și iubirii operează o transformare tragică în ciclul „Călătorie de iarnă"; este îndrăgostitul care se dăruiește frenetic la Schumann și visătorul lui Brahms, cugetătorul lucid al lui Wolf; interpretează din Verdi „Rigoletto", „Macbeth" și „Falstaff", din Wagner, Kurwenal, Wolfram Olandezul din Strauss, Faninal, Jochaanan, rolurile mari masculine din „Arabella" și „Femeia fără umbră"; din Mozart, Contele Almaviva din „Nunta lui Figaro" și pe Don Giovanni etc. Modul în care reușește să facă muzică într-o diversitate atît de mare de atitudini sufletești, impuse de partituri atît de diferite seamănă — păstrînd proporțiile — cu acela în care Mozart reușea să exprime în operă, și binele și răul cu aceeași infailibilă muzicalitate!

Dieskau unește aceste daruri strict muzicale cu un extraordinar simț al cuvîntului, *al poeziei spuse pe muzică*. El însuși afirma importanța enormă pe care o acordă acestei laturi a artei vocale. Consecința directă a acestei înțelegeri a muzicii în intima ei fuziune cu poezia îl conduce la esența liedului german. Dicțiunea este exemplară, perfect adaptată exigențelor frazei muzicale: și nu există o mărturie mai convingătoare asupra darurilor sale de cîntăreț, și recitator de versuri, decît înregistrarea integrală a ciclului „Magelone" de Brahms (după Ludwig Tieck) *cîntat și recitat*, cu același farmec, în spiritul romantic al povestirii de inspirație medievală.

Dieskau are o curiozitate artistică neobosită: el duce o activitate consecventă de muzicologie, de arhivă muzicală, pe care o „tipărește" pe discuri. Cine cunoștea bine integrala „Magelone" înainte de înregistrarea lui? Revenind la Beethoven, el propune auditorului din sala de concert un program *integral* din opere vocale beethoveniene. În afară de „Către iubita îndepărtată" (poem de Jetteler) unde tristețea solitară și aspirația către iubire sînt luminate de razele speranței, el interpretează cele 6 poeme după Gellert, unde „degajе misterul, grandoarea și reculegerea infinită conținută de aceste pagini". (Hélène Jourdan-Morhange). Sau melodiile pe versuri de Goethe cu aspirația lor disperată către iubire, sau acel faimos „Cîntec al purecelui", unde Dieskau știe să se întîlnească cu humorul !

Atracția lui Dieskau pentru inedit se concretizează de pildă într-un ciclu de înregistrări Joseph Haydn, organizat pe ani după culegerile de melodii datînd din 1781, 1784, 1791—92, 1797... înregistrat în seria denumită „Antologia vocală Fischer Dieskau". Melodia pentru voce și pian nu ocupă un loc de seamă în creația lui Haydn, dar analizînd cu atenție lucrările sale vocale, Dieskau a descoperit cîteva care merită toată atenția, fiindcă ele prevestesc înflorirea liedului romantic. Versurile au desigur — cele mai multe — o naivitate care se potrivește bine cu imaginea unui „papa Haydn" spontan și vesel, care nu alege poemul cu mare discernămînt literar. Totuși, vom găsi și pagini de o vervă poetică și muzicală remarcabilă, de altfel strălucit cîntate, cum sînt acelea din „Lob der Faulheit" melodie pe versuri de Lessing ! Cîte nuanțe și finețe, cîtă expresivitate în cîntecul dureros „She never told her love", după „A 12-a noapte" de Shakespeare ! Sau într-un ciclu de „Cîntece scoțiene", Dieskau relevă întreaga savoare rustică a inspirației folclorice.

Caracteristică îi este cîntărețului mobilitatea: într-o fracțiune de secundă este altul, vocea *se colorează* diferit, faimoasa ei sonoritate dulce, mîngîietoare, primește o undă de lumină sau se întunecă. Un model al inteligenței sale, de astădată strict muzicale, este interpretarea liedului „Păstrăvul" din „Frumoasa morăriță" de Schubert, unde versurile lui Wilhelm Müller nu sînt în sine o creație literară valoroasă. Senină și grațioasă la început, o schiță fugară a izvorului limpede în care zburdă vesel peștișorul, muzica își schimbă caracterul odată cu trecerea în tonalitate minoră. Ei bine, această trecere se simte în modificarea de nuanță a glasului lui Dieskau. De aceea am subliniat observația lui Kurt Blaukopf despre *regia vocală*. Elisabeth Schwarzkopf explica într-un interviu că îi este mult mai ușor să interpreteze într-o seară un rol de operă decît

[1]. — Sublinierea ne aparține.

un recital de lieduri. Fiindcă — spunea ea — Fiordiligi este una și culoarea vocală necesară portretului eroinei — magistral creată de altfel — din „Cosi fan tutte" este și ea stabilită de la început. Dar pentru un recital trebuie tot atîtea culori vocale, cîte lumi sonore și afective cuprind lucrările din program. Este de fapt ceea ce se înțelege prin regie vocală, la Dieskau tocmai această regie ne uimește. Cîtă deosebire de pildă între tonul luminos, exuberant în liedul „Poșta" din „Călătorie de iarnă", eroicul din „Curaj", disperarea exprimată și ea printr-o anumită culoare vocală, care se alătură sensului dramatic al frazării din ultimul lied al ciclului ! Cum reușește să construiască, *să regizeze* punctul culminant, de totală exuberanță sentimentală din „Ich grolle nicht" (Nu-mi pare rău) de Schumann ! Ascultați „Singurătate în cîmpie" sau „Tu ești regina mea" de Brahms (sau tot ciclul op. 32) și veți sesiza, imediat că ceea ce am numit „culoarea muzicii lui Brahms" este surprins ca un fond principal, care se divide însă în zeci de nuanțe apropiate.

Ar fi multe de spus despre jocul nuanțelor în interpretările lui Fischer Dieskau: o singură observație mi se pare absolut necesară pentru a defini stilul său. Nuanța *pianissimo* se prelungește la infinit, aproape pînă la limitele perceperii sonore posibile; *fortele*, nu întrece însă niciodată o anumită intensitate, care îl menține pe o linie muzicală, elegantă și armonioasă. Aceasta este una dintre cele mai pilduitoare norme de stil pe care le propune Fischer Dieskau, cîntăreților care ar avea bunul gust și modestia de a învăța din înregistrările sale. Desigur niciodată o interpretare nu poate fi copiată fiindcă actul creator îl trăiește fiecare pe seama lui: dar concepția ei, linia, mare, poate fi *înțeleasă și adoptată*.

Dacă în calitate de cîntăreț liric, Dieskau se află pe aria afectivă cea mai apropiată naturii sale de artist, complexitatea posibilităților lui se susține și acolo unde melodia cedează locul declamației cîntate. Cum bine remarca un cronicar de specialitate „nu se fredonează o melodie de Wolf așa cum se poate fredona o melodie de Schubert, pentru că, tocmai esențialul scapă părții vocale". Mai elaborate decît liedurile lui Schumann și Schubert, acelea ale lui Hugo Wolf sînt create după ce muzica germană a trăit marea experiență a artei wagneriene; este aici triumful melodiei infinite. Cîntărețul devine „poetul care recită". Reproducem comentariul cunoscutului critic francez R. M. Hoffmann asupra înregistrării liedurilor de Wolf, pe versuri de Goethe : „Pentru a sesiza toată frumusețea, toată importanța liedurilor lui Hugo Wolf trebuie se posezi o „sensibilitate dedublată" — și aceasta se cere interpretului. Iată de ce mă îndoiesc că în acest domeniu Dietrich Fischer-Dieskau ar putea fi vreodată depășit sau măcar egalat. Pe măsură ce se succed înregistrările sale, mai ales melodiile de Schubert, caracterul elaborat, gîndit MEDITAT al interpretărilor sale se accentuează tot mai mult, fără ca muzicalitatea lui „instinctivă" să fie cît de cît compromisă. Or, această alianță de muzică și literatură, de analiză logică și intuiție poetică este în mod particular necesară pentru interpretarea liedurilor lui Wolf. Ascultați aceste două discuri și veți merge din descoperire în descoperire. Fischer Dieskau se dezvăluie poate încă mai uimitor decît în recitalele sale Schubert, pentrucă aici găsește mijloacele de a-și desfășura TOATE calitățile sale, fără excepție". Același comentariu s-ar fi potrivit și splendidelor lieduri simfonice scrise de Gustav Mahler pe versuri de Rückért : „Cîntecele copiilor morți".

Din anul 1948 Dietrich Fischer-Dieskau este solist la Opera Municipală din Berlin; mult mai puțin a apărut în cadrul turneelor sale în calitate de cîntăreț de operă, deși are un repertoriu imens și o mare dragoste pentru scenă. Faptul acesta ar putea să pară ciudat, chiar să arunce o umbră de îndoială asupra darurilor sale de artist în teatrul liric. Dieskau ține însă de un anumit principiu asupra participării cîntărețului la crearea integrală a unui spectacol. El afirmă că îi este necesară participarea intelectuală și la realizarea acelor părți ale operei unde, nu are nicio treabă". De aceea evită prezența ca „musafir" pe scenele operelor din marile centre muzicale ale lumii, unde prestigiul său este de altfel imens. S-a vorbit mult acum cîțiva ani despre montarea excepțională la Opera Municipală din Berlin a spectacolului „Macbeth" de Verdi, unde cîntărețul a avut un rol important în întreaga viziune dramatică a interpretării integrîndu-se ca personaj principal într-un ansamblu gîndit de el în totalitatea funcțiilor sale dramatice. De altfel, e interesant de subliniat faptul că acest maestru al muzicii de cameră, de care nimeni nu se îndoiește că s-a adaptat perfect teatrului lui Mozart, Wagner și Richard Strauss, are o adevărată pasiune pentru Verdi.

În seria „Antologia Fischer Dieskau" — există și un disc Verdi; vom constata că stilul său, fără să trădeze ținuta verdiană de o structură atît de italiană, acel bel-canto pur, se distinge printr-o ușoară nuanță „de cameră". Există unele rafinamente de expresie pe care în mod cert Dieskau le aduce aici din lumea liedului; dar cîtă vigoare, ce accente de dramatism în „Rigoletto", cîtă noblețe în „Vecerniile siciliene" și cîtă viață în monologul onoarei din Falstaff. Cum spune un comentator al discului: „Fischer Dieskau dovedește aici că acolo unde poate „mai puțin" poate de fapt „mai mult". Totuși — în acest raport al lui Dieskau cu stilul italian, au existat voci care i-au reproșat tocmai în „Don Giovanni" de Mozart o insuficientă suplețe pe ceea ce este meridional în operă, menționîndu-se chiar unele dificultăți de rostire a cuvîntului cîntat în limba italiană. În schimb e cuceritor farmecul Contelui Almaviva din „Nunta lui Figaro" și sprinteneala lui Papageno, din „Flautul fermecat".

Nu a fost pînă acum prilejul de a vorbi despre înfățișarea cîntărețului. Statura lui este impunătoare și îl predestinează rolurilor eroice; l-am ascultat de mult, atunci cînd încă nu-i cunoșteam decît în parte discurile de lieduri, interpretînd rolul lui Kurwenal din „Tristan și Isolda" în înregistrarea istorică realizată de Wilhelm Furtwängler (cu Kirsten Flagstad și Ludwig Suthaus). Alura e splendidă, bărbătească și cuceritoare, doar glasul poate puțin prea tînăr pentru rol.

Cu acea pomenită curiozitate pentru ce este nou, Dieskau n-a neglijat nici muzica secolului nostru, cu particularitățile specifice unor anumiți compozi-

tori. Ceea ce crează în „Castelul prinţului Barbă Albastră“ (la pupitru Ferenc Fricsay) cu toate că traducerea rolului în limba germană îi crează dificultăţi, muzica fiind concepută de Bartok într-o relaţie strînsă a inspiraţiei folclorice cu intonaţiile limbii maghiare, este remarcabil. Intuirea limbajului bartokian, cu toate aceste dificultăţi, rămîne totuşi principala calitate a acestei înregistrări, fiindcă ea se adaugă tuturor celorlalte calităţi ale lui Dieskau, desigur prezente şi aici (remarcăm „Cîntecul strofic de dragoste" al lui Barbă Albastră, neliniştea crescîndă a implorărilor sale „Iudith nu mă întreba"; recitativul laconic şi desfăşurarea continuă a melodiei în momentul tragic al explicaţiilor din faţa uşii a şaptea, care închide pe cele trei soţii moarte ale lui Barbă Albastră şi unde va rămîne cu mantia şi diadema ei şi Iudith. Fischer Dieskau a creat şi rolul principal din opera de dată recentă, „Elegie pentru tineri îndrăgostiţi“ (1959—1961) de Hans Werner Henze, tînăr şi mult admirat compozitor german. Aci el interpretează pe Gregor Mittenhofer, poetul înzestrat cu talent, dar detestabil ca om, egoist, vanitos, sacrificînd chiar şi vieţi omeneşti dacă aceasta i se pare că este în folosul operei sale. Cîntăreţul este pe un teren familiar, opera avînd un evident caracter de cameră, în care se împletesc însă mai multe formule de stil vocal, de la arie pînă la declamaţie pe muzică şi proză. Dieskau surprinde excelent nestabilitatea şi ceea ce este capricios în structura psihică şi comportarea lui Gregor, exprimate prin trecerile bruşte de la un registru la altul, prin mişcarea lejeră pe un ambitus foarte mare. Nu mai puţin virtuoz este cîntăreţul în cele „Cinci cîntece napolitane“ scrise tot de Henze în 1953 pe texte anonime, datînd din secolul XVII, în dialect napolitan. (aici regia vocală este senzaţională cu precădere în „Am ştiut că vine moartea", „Am iubit o fată", „Am iubit un băiat"). El se adaptează stilului metaforic al imaginilor acestor poeme, care cu toată aparenţa de luminozitate meridională tratează eterna desfăşurare a ciclului vieţii şi morţii. Nu putem uita, în aceeaşi ordine de idei, nici cutremurătoarele monologuri ale lui Jedermann, scrise de Franck Martin pentru piesa lui Hugo von Hoffmanstahl, unde iminenţa morţii planează asupra celui care a cunoscut în viaţă numai bogăţie, schimbînd într-un ceas, întreaga lui viziune asupra lumii.

Ar fi greu să încercăm a cuprinde întreg repertoriul lui Fischer Dieskau într-un articol care are limitele sale normale de cuprindere şi epuizare a unei teme. Cu siguranţă că Antologia Dietrich Fischer-Dieskau, merită un volum de analiză şi poate că îl va şi avea: ar fi o operă de cultură muzicală, cu mare valoare pentru dezvoltarea artei vocale contemporane.

Deocamdată încheiem cu convingerea că am sugerat atenţiei cititorului, numai cîte ceva în legătură cu fenomenul Dietrich Fischer Dieskau, care fără îndoială va avea locul său în istoria de mîine a muzicii de astăzi.

Egizio Massini

Moartea a smuls odată cu Egizio Massini un nume de seamă din viaţa noastră muzicală, încremenindu-l în imobilitatea unei amintiri.

A avut o viaţă clocotitoare. La 13 ani, a început să dirijeze, a călătorit, a învăţat. Apoi şi-a început marea operă, învăţîndu-i pe alţii. La 20 de ani a condus „Compania română de operă“, la 25 s-a aflat alături de Jean Atanasiu, Edgar Istratty, Romulus Vrăbiescu, George Folescu şi Nona-Otescu, printre promotorii „Societăţii Lirice Române", de fapt Opera din Bucureşti.

De la primul spectacol cu Aida în 1919, pînă la 7 noiembrie 1964, cînd a condus pentru ultima oară „Boris Godunov“, la Teatrul de Operă şi Balet, a pregătit peste 100 de opere dintre care aproape 40 de premiere; a dirijat un vast repertoriu simfonic, a întreprins turnee, la Viena, Varşovia, Moscova, Paris, Roma, s-a ocupat de îndrumarea muzicilor militare, de conducerea artistică a Operei, de pedagogie, a făcut înregistrări pe bandă şi disc...

Opera italiană a iubit-o, e adevărat, cel mai mult. Dar s-a pasionat pentru tot ce s-a scris mai frumos în repertoriul liric de către compozitorii mai vechi sau mai noi. A dirijat cu precizie, simţ dramatic, competenţă şi dăruire, „Tosca“ şi „Boris“, „Carmen", şi „Logodna la mînăstire“, sub mîna lui au văzut luminile strălucitoare ale rampei: operele „Alexandru Lăpuşneanu“ de Al. Zirra, „Năpasta“ de Sabin Drăgoi, „Ion Vodă cel cumplit“ şi „Răscoala" de Gh. Dumitrescu, baletele „Harap Alb" şi „Călin“ de Alfred Mendelsohn, lucrări consacrate în literatura românească a genului.

Profund cunoscător al frumuseţilor operei, ca gen complex, abil mînuitor al vocilor, simfoniei şi scenei, dirijor de larg suflu, Egizio Massini întruneşte în amintirea noastră trăsăturile unui valoros muzician. Omul îl dublează pe artist, cum este şi firesc, într-o personalitate puternică, generoasă, caldă, plină de bunăvoinţă şi înţelegere.

Egizio Massini a luminat, graţie activităţii sale prodigioase, muzica noastră de operă, timp de aproape o jumătate de secol. Celor ce, direct sau indirect, i-au fost ucenici în arta teatrului muzical, le-a deschis calea continuării unei valoroase tradiţii; celor ce l-au ascultat le-a transmis cheia dragostei pentru muzică.

Cu dispariţia lui Egizio Massini, arta noastră interpretativă înregistrează o grea pierdere.

ALEXANDRU ŞUMSKI

RECENZIE

Ghid pentru muzica instrumentală de W. Berger și Suita și Sonata de D. Bughici

Literatura noastră muzicologică s-a îmbogățit recent cu două cărți de valoare: „Suita și Sonata" de Dumitru Bughici și „Ghid pentru muzica instrumentală" de Wilhelm Georg Berger. Sînt cărți care marchează o etapă calitativ nouă în explicarea fenomenului muzical, în rîndurile prietenilor muzicii. Dacă una din aceste cărți abordează probleme de arhitectonică muzicală, legate de tema „suita și sonata", și dacă cealaltă e direcționată spre o sinteză panoramică, istorico-estetică a unuia din genurile cele mai elevate ale muzicii instrumentale (formele de cameră cu varietățile grupajelor lor), este de remarcat că deși ambilor autori le este comună *preocuparea principală de creație*, ei ne apar aci în ipostaza de teoreticieni și de analiști. Faptul nu trebuie să ne surprindă. În toate epocile de frămîntări și căutări din istoria artelor asistăm adesea la transformarea creatorului înzestrat cu inteligență disociativă și analitică, într-un factor activ, în cîmpul teoretizării.

Din capul locului se impune o delimitare privind substanța și finalitatea celor două volume: în timp ce lucrarea lui D. Bughici „Suita și Sonata" s-a născut din prelungirea pasionată a unor preocupări didactice, legate de studiul formelor, volumul lui W. G. Berger ni se înfățișează în lumina unei călăuze prietenoase și atrăgătoare în lumea muzicii de cameră, căreia autorul, la începuturile carierii sale, prin însăși îndeletnicirea sa de interpret (membru în orchestra Filarmonicii „G. Enescu" și în Cvartetul de coarde al Uniunii compozitorilor) i-a captat etosul educativ și valorile estetice permanente.

Dar oricare ar fi determinările lor biografice și profesionale, este cert că volumele care fac obiectul recenziei noastre vin să-și ocupe un loc bine meritat în biblioteca melomanului și a muzicianului profesionist; cele două cărți pot deveni instrumente prețioase în înțelegerea fluxului istoric al gîndirii muzicale, atît de diferențiate în diversitatea stilurilor și curentelor.

Ar mai fi de remarcat un fapt semnificativ desprins din substanța celor două cărți: în timp ce principii fundamentale și tradiționale ale muzicii, ca tematismul și legitatea discursivității coerente, sînt negate cu virulență de anumite direcții și curente ale secolului nostru, D. Bughici și W. G. Berger afirmă cu tărie valoarea permanentă și axiologică a acestor principii, care sintetizează îndelungate acumulări de experiență și tradiții creatoare. Ei arată totodată că numai prin aplicarea lor nedogmatică și inovatoare se poate obține, cum dovedește istoria ultimelor decade, primenirea și diversificarea aspectelor formale ale discursului muzical.

★

Volumul „Suita și Sonata" de Dumitru Bughici răspunde unei cerințe organice a culturii noastre muzicale. Ea împlinește, deocamdată, parțial, prin cadrul ei problematic, restrîns la două din cele mai uzitate forme istorice ale gîndirii muzicale, lipsa unui tratat de forme muzicale. Într-adevăr, de la micul dar substanțialul „Tratat de forme muzicale" (pentru uzul învățămîntului academic și secundar) tipărit în 1934 de Dimitrie Cuclin (tip „Bucovina"), nu știu să mai fi apărut în literatura științifică românească o altă lucrare, dedicată aspectelor organizării arhitectonice a ideii muzicale. Desigur, nu este cazul să discutăm aci izvoarele estetico-filozofice ale gîndirii lui D. Cuclin, dar răsfoind micul său „Tratat" cititorul poate găsi, exprimat într-un stil de o mare concentrare lexicologică, sensul noțiunii de „forme muzicale", înțeles ca „sistem unitar de diverse moduri tipice de a prezenta o compoziție muzicală. Acest sistem este perfect unitar, astfel că se poate cu drept afirma că, în muzică, spiritul arhitectural, cu toată diversitatea aspectelor lui, unul și același, — a purces din unitatea ființei umane, evoluate în decursul atît de multor secole. Formele muzicale sînt deci o necesitate a vieții omenești. Nici una din ele nu este inutilă. Cele cîte se vor mai putea descoperi, se vor înfățișa în progresul amplificării aceleași unități de spirit. Ele sînt condiția sine qua non a înțelegerii muzicii, a maximei ei puteri de expresie și convingere; iar adîncirea lor este una din căile cele mai hotărîtoare în formarea unui criteriu de judecată a creațiunii muzicale".

Au trecut, de la data apariției acestei mici dar înțelepte cărți, 32 de ani și iată că Dumitru Bughici, afirmă aceeași poziție de convingere deplină în organicitatea formelor și în rădăcina lor în conștiința umană: „Credem că evoluția Sonatei este edificatoare pentru felul cum cei mai străluciți reprezentanți ai artei muzicale au îmbinat tradiția cu inovația, dînd opere de valoare nepieritoare".

„După prezentarea principalelor direcții de pînă acum ale evoluției și genului de sonată, să încercăm să răspundem la întrebarea: ce perspectivă are Sonata în viitor?".

„Istoria muzicii cunoaște multe exemple de genuri și forme dispărute, sau care, datorită profilului lor, au reușit să se adapteze unui alt conținut decît cel care le-a determinat apariția".

„Sonata, ca formă și gen, a suferit numeroase transformări și îmbogățiri care au făcut ca ea să dăinuie pînă în zilele noastre. Putem să constatăm că forma de sonată este și în prezent una din cele mai des folosite în lucrările de mare amploare (simfonii, concerte, muzică de cameră, piese concertante etc.). Nu se poate afirma că în vremurile noastre compozitorii pot renunța cu ușurință la această formă cînd vor să redea în muzică problemele contemporaneității, deși pentru redarea lor această formă nu este obligatorie. Constatăm însă că pentru genurile mari, rezultatul este mai eficient dacă compozitorul nu renunță la forma de sonată, căci ea îi va înlesni rezolvarea mai profundă a

problemelor de redare cît mai convingătoare a conținutului de idei".

„Credem că forma de sonată va continua să existe încă mult timp, cu noi elemente și transformări, chiar dacă pentru moment nu le putem preciza" (vezi pag. 329—330 „Suita și Sonata"). Concluzia se impune de la sine: între cele două citate se întinde puntea unei comune convingeri în valabilitatea și vitalitatea universală a conceptului formal tradițional, indiferent de avatarurile istorice care îi pot îmbogăți sau sărăci, amplifica și diminua puterea de rezonanță în conștiința umană.

Împărțită în mai multe capitole, care evoluiază de la suita preclasică (forma embrionară a Sonatei) la Suita modernă și apoi de la Sonata preclasică a lui Domenico Scarlatti pînă la apariția Sonatei bitematice și la cristalizarea prin amplificare, a formei în genul sonatei, proprie creației lui Ph. E. Bach, cartea lui D. Bughici analizează variantele speciei (sonata fără dezvoltare, rondo-sonată); se oprește în treacăt (și poate că este aci o carență de adîncire a aspectului problemei) asupra Sonatei la marii clasici vienezi (Sonatele lui Haydn și Beethoven prezentînd o mare varietate de modalități de formă ar fi meritat o mai minuțioasă analiză). Stăruie apoi pe parcursul a numeroase pagini (142—219) asupra „elementelor noi în genul și forma de sonată din perioada romantică și pînă în zilele noastre" și se încheie cu capitolele „Sonata românească" (Sonatele pentru pian și vioară, Sonatele pentru pian și cele de violoncel ale lui George Enescu) și „Aspecte ale genului și formei de sonată în creația compozitorilor români contemporani" (unde găsim referiri la creația similară a lui Mihail Jora, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță și Alfred Mendelsohn, ar fi și aici de remarcat, poate ca o scăpare din vedere, importanța istorică, prin data apariției și reușita estetică, a Sonatinei de Mihail Andricu, neîndoelnic una din cele mai frumoase realizări ale muzicii românești de pian din perioada dintre cele două războaie).

Evident, autorul a parcurs o literatură imensă, fără a epuiza multitudinea aspectelor sub care se înfățișează cercetătorului problema apariției și dezvoltării istorice a sonatei.

Desigur, față de un asemenea efort de cuprindere și analiză (remarcabile sînt punctele de vedere noi pe care autorul le afirmă în analiza creației enesciene, ascunzînd sub o aparență improvizatorică o rafinată vigoare și coerență a discursului muzical), obiecțiile critice ale cititorului pot fi articulate cu o firească reticență. Ar fi fost de sigur recomandabil ca în capitolul inițial al acestui Tratat fragmentar de forme să se prezinte aspectele sintactice și morfologice ale limbajului muzical în cele două ipostaze stilistice: omofonie-polifonie. Facem această sugestie pentru o viitoare ediție, deoarece istoricește și logic formele Suitei și Sonatei s-au constituit în strictă dependență de evoluția micro-formelor și ca urmare a interacțiunii raporturilor dintre omofonie și polifonie.

Dar, așa cum se prezintă cartea lui D. Bughici, ea este neîndoielnic rodul unei munci inteligente și competente, al unei munci care concentrează nu numai cercetarea unui bogat material muzical, ci o convingere fermă în potențele expresive ale formelor tradiționale. Subliniem aspectul îngrijit al lucrării și notăm numele redactorului responsabil: Samson Sternberg.

★

Sub titlul modest „Ghid pentru muzica instrumentală de cameră", compozitorul Wilhelm Georg Berger își introduce cititorul în lumea, stufoasă ca o pădure seculară, a creației de cameră. Formația sa de muzician de cameră și înclinarea spre analiza și teoretizarea fenomenului muzical (oglindită în studiile publicate în paginile revistei „Muzica" și în paginile culegerii „Studii de muzicologie"), precum și mînuirea unui stil literar clar, diferențiat și suplu, fac din volumul pe care l-a realizat un auxiliar prețios în familiarizarea cititorului cu formele incipiente ale genului, cu evoluția lor și treptele cele mai importante marcate de expresia gîndirii și sensibilității muzicale înlăuntrul acestor forme.

În mod firesc, subiectul de o mare vastitate a implicat incursiuni în perioade istorice îndepărtate, punînd în fața autorului o multitudine de aspecte și probleme, cum ar fi interdependența și interacțiunea formelor și genurilor, evoluția de la simplu la complex, trecerea de la monodie la polifonie și de la polifonie la conceptul acordic, evoluția concomitentă și paralelă a gîndirii muzicale și a mijloacelor material-instrumentale de expresie și multe alte aspecte legate de psihologia și estetica stilurilor.

Introducerea și capitolele care corespund unei periodizări obiective, științifice a vastului material studiat și explicat, înarmează pe cititor cu datele și cunoștințele esențiale unei înțelegeri dialectice a fenomenului constituirii, dezvoltării, maturizării și nuanțării, prin individualizare stilistică, a principalelor momente din trecutul și actualitatea muzicii de cameră.

Împărțită în 10 capitole, cartea lui W. G. Berger prezintă în primele două, — „Puncte de plecare" și „Marea răspîntie", — aspectele istorice ale genului de cameră, pe care îl definește ca „pe una din formele elementare de colaborare între mai mulți muzicieni, pentru exprimarea artistică și directă a emoției și gîndirii muzicale". Cu această definiție simplă, cu totul lipsită de comuna savanterie de dicționar, autorul a concretizat spiritul genului, constînd din „dozarea judicioasă a întregii acțiuni muzicale, prin esențializarea, prezentarea plastică și concisă a tuturor elementelor de conținut și formă, tendință ce în decursul veacurilor generează o tehnică specifică de tratare a substanței muzicale". Arătînd apoi cum stilul de cameră apare ca o rezultantă a polifoniei vocale și a muzicii de dans, dezvăluind cu alte cuvinte dubla lui rădăcină în muzica elaborată după anumite legi severe, dar lipsite de caracter imuabil și în muzica spontană, de ordin improvizatoric, W. G. Berger urmărește îndelungata perioadă de nondeterminare a mijloacelor de expresie în care compozitorii foloseau indicația „da cantare o sonare", pentru a ajunge la constatarea că sub denumirea de muzică de cameră se grupează de-a lungul evoluției muzicii toate piesele muzicale, indiferent de forma lor, ce sînt destinate unei formații vocal-instrumentale sau pur instrumentale, presupunînd un număr redus de executanți".

Sintetizînd factorii de gîndire, tehnică și afect care au colaborat succesiv, alte ori alternativ și în mo-

mentele de sinteză concomitent, la închegarea limbajului cameral, W. G. Berger ajunge să definească „marea răspîntie" a Renașterii, ca o perioadă în care s-au statornicit cele două centre de polarizare a gîndirii muzicale sub forma polifoniei vocale și vocal-instrumentale și a monodiei acompaniate. În capitolele următoare, autorul parcurge perioada sonatei preclasice, arată cum clasicismul vienez (a. Haydn, b. Mozart, c. Beethoven) a fost precedat de o epocă de tranziții, frămîntări și sinteze, de „reminiscențe, tatonări, afirmări" (cap. IV), pentru a analiza pe larg în cap. VI și VII „romantismul timpuriu" și „apogeul muzicii romantice". În capitolele următoare, întitulate sugestiv „Drumuri, perspective, rezultate" și „Muzica instrumentală de cameră pînă azi", W. G. Berger se oprește îndelung asupra muzicii franceze de cameră a perioadei post-frankiene (V. d'Indy, S. Saëns, Guillaume Lekeu, C. Debussy, G. Fauré, M. Ravel), analizează creațiile de culme ale neoromantismului german (Max Reger, Richard Strauss), semnalează apariția școlii cehe și britanice și reliefează personalitățile predominante ale muzicii de cameră contemporane de la I. Stravinski, A. Honegger, Darius Milhaud, P. Hindemith, B. Bartok, Z. Kodaly, L. Weiner, S. Prokofiev, D. Șostakovici, pînă la A. Schönberg, Alban Berg, A. v. Webern, O. Messiaen, K. Stockhausen, P. Boulez, L. Nono, H. W. Henze ș.a.

Limitînd inventarierea literaturii camerale în jurul împlinirii primei jumătăți a secolului nostru, autorul e conștient de temeritatea realizării unui compendium complet, la zi, incluzînd totalitatea lucrărilor care au îmbogățit, din veac în veac, acest insondabil compartiment al istoriei muzicii. Oprindu-se aci, W. G. Berger speră să-și continue mai tîrziu observațiile sale, al căror punct de greutate l-a constituit în mod consecvent interpretarea estetică a fenomenului muzical.

Este o făgăduință îmbucurătoare.

Cartea lui W. G. Berger se încheie cu capitolul în parte analitic și în parte enumerativ „Momente din istoria muzicii românești instrumentale de cameră". Cu o mare onestitate a informației și cu o cunoaștere în esență a subiectului, W. G. Berger trasează evoluția genului de la înaintașii secolului XIX, Al. Flechtenmacher, Ed. Caudella, G. Stephănescu, C. Dimitrescu pînă la marele salt calitativ marcat de ivirea geniului enescian, căruia i-au urmat cîteva generații de compozitori români de la M. Jora, M. Andricu, Th. Rogalski, I. Perlea, M. Mihalovici, Dinu Lipatti, S. Drăgoi, G. Enacovici, D. Gheciu, L. Feldman, Zeno Vancea, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, A. Mendelsohn, T. Ciortea și pînă la exponenții ultimelor eșaloane de creatori români. Parcurgînd acest capitol, ești uimit de spiritul de solidaritate colegială a compozitorului muzicolog și de modestia care-l cinstește, de a nu fi urmat exemplul lui Vincent d'Indy, care rezerva multe pagini în Tratatul său de compoziție și forme muzicale, analizei propriilor sale lucrări. Totuși, dintr-o sinteză istorică a aspectelor muzicii de cameră românești, nu trebuie să lipsească, cel puțin enumerativ, lucrările compozitorului W. G. Berger.

Nu putem încheia această recenzie fără să sublinlem semnificația apariției cărții lui W. G. Berger într-un moment în care la noi se depun toate eforturile pentru înflorirea activității în domeniul muzicii de cameră.

„Ghidul" său adresat în primul rînd publicului larg, este de o temeinică utilitate tinerilor executanți, capabili să se dedice muncii de răspîndire a capodoperelor genului, în țara care a cunoscut prodigioasa activitate de animator al unor formații și concerte de muzică de cameră desfășurată de George Enescu.

Credem că se impune, față de aspectul grafic îngrijit și atrăgător al cărții, să semnalăm numele redactorului responsabil: Grigore Constantinescu.

Publicarea celor două cărți recenzate relevă una din contribuțiile de seamă ale Editurii Muzicale a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, în direcția valorificării lucrărilor teoretice corespunzătoare stadiului atins de cultura noastră muzicală. Tocmai de aceea se impune constatarea necesității unei mai mari exigențe privind prezentarea într-o limbă literară cît mai aleasă, a lucrărilor de o neîndoelnică bogăție și valoare a conținutului și a problemelor abordate.

V. CRISTIAN

NOTE

• ELEMENTUL MUZICAL ÎN PICTURA MODERNĂ (1860—1960) e titlul conferinței ținută în martie 1965 la Paris, la ședința Societății de Muzicologie — (Revue de Musicologie — 1965 Nr. 1) de H. C. Wolff. „Pictura modernă a primit din 1860 impulsiuni decisive mulțumită muzicii. S-a descoperit valoarea temelor și titlurilor muzicale, s-a căutat acțiunea culorilor asupra sufletului și relațiile între culori, sunete și armonii muzicale". „Găsim tema fugii la Philipp Otto Runge, în 1802, în „Lecția privighetoarei" la muzeul din Hamburg, titluri ca „Nocturne en bleu et argent" la James Whistler în 1866. Paul Gauguin e primul care anunță o perioadă muzicală a picturii moderne", Paul Cezanne va căuta „modulații de culori". De aici pînă la scrierile teoretice ale lui Klee și Wassily Kandinsky, muzica cucerește încetîncet atenția pictorilor, dînd și celebrul ciclu „Jazz" al lui Matisse (1947). Aici să adăugăm comparația pe care Robert Henderson o face între pictorul avangardist Duchanp și Varèse (The Musical Times, dec. 1965), pictura primului, „Nud coborînd o scară", ca și o compoziție a lui Varèse, sînt ambele organizări „de elemente cinetice, expresie a timpului și spațiului prin prezentarea abstractă a mișcării".

• PREMIUL ÎNTÎI la Concursul internațional de canto de la Hertogenbosch (Olanda) a fost atribuit contr-altei romance *Viorica Cortez* (Musica-disques, decembrie 1965).

• SOSTAKOVICI. Noua prelucrare a simfoniei a III-a („1 Mai"), a fost executată la Moscova sub conducerea lui Evgheni Svetlanov. (Music. U.G., decembrie 1965).

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Biblioteca Cres
Sibiu 4 ex

Cuprinsul

DISCUȚIE

Zeno Vancea și Ștefan Niculescu
Raportul între național și universal în lumina dezvoltări istorice a muzicii 1

Gheorghe Dumitrescu
Specificul național, condiție a universalității artei 7

Pascal Bentoiu
Valoarea conținutului și autenticitatea exprimării 8

Liviu Glodeanu
Apartenența compozitorului la cultura națională 8

Pavel Apostol
Sinteze 9

NOI CREAȚII

Mircea Chiriac
Simfonia a III-a de Gheorghe Dumitrescu 12

George Draga
„Simetrii pentru orchestră" de Cornel Țăranu 16

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Ion Dumitrescu
La aniversarea lui Ion Vidu 19

George Breazul
Kiriac și Vidu (studiu postum) 21

Viorel Cosma
Noi date asupra activității muzicale a lui D. G. Kiriac 23

★

Lucian Grigorovici
Cîteva aspecte de organizare structurală a materialului sonor 30

VIAȚA MUZICALĂ

Edgar Elian
Concerte și spectacole 35

FILARMONICI

J.-P. Pandelescu
Însemnări critice 38

Vasile Donose
Orchestra gălățeană la zece ani 40

Ladislau Füredi
O primă audiție la Timișoara 41

FIGURI DE INTERPREȚI CONTEMPORANI

Ada Brumaru
Dietrich Fischer Dieskau 42

Alexandru Șumski
Egizio Massini 45

RECENZIE

V. Cristian
„Ghid pentru muzica instrumentală" de W. Berger și „Suita și sonata" de D. Bughici 46

Sommaire

DISCUSSION

Zeno Vancea et Stefan Niculescu
Le rapport du national et universel à travers le développement historique de la musique 1

Gheorghe Dumitrescu
Le spécifique national, condition de l'universalité dans l'art 7

Pascal Bentoiu
La valeur du contenu et l'authenticité de l'expression 8

Liviu Glodeanu
L'appartenance du compositeur à la culture nationale 8

Pavel Apostol
Synthèses 9

NOUVELLES OEUVRES

Mircea Chiriac
La III-ème symphonie de Gheorghe Dumitrescu 12

George Draga
„Symétries pour orchestre" de Cornel Țăranu 16

EN FEUILLETANT L'HISTOIRE DE NOTRE MUSIQUE

Ion Dumitrescu
L'anniversaire de Ion Vidu 19

George Breazul
Kiriac et Vidu (étude posthume) 21

Viorel Cosma
Nouvelles données sur l'activité musicale de D. G. Kiriac 23

★

Lucian Grigorovici
Quelques aspects de la structure du matériel sonore

LA VIE MUSICALE

Edgar Elian
Concerts et spectacles 35

PHILARMONIQUES

J.-P. Pandelescu
Notes de critique 38

Vasile Donose
L'orchestre de Galatz. a dix ans d'existence 40

Ladislau Füredi
Une première audition à Timișoara 41

FIGURES D'INTERPRÈTES CONTEMPORAINS

Ada Brumaru
Dietrich Fischer Dieskau 42

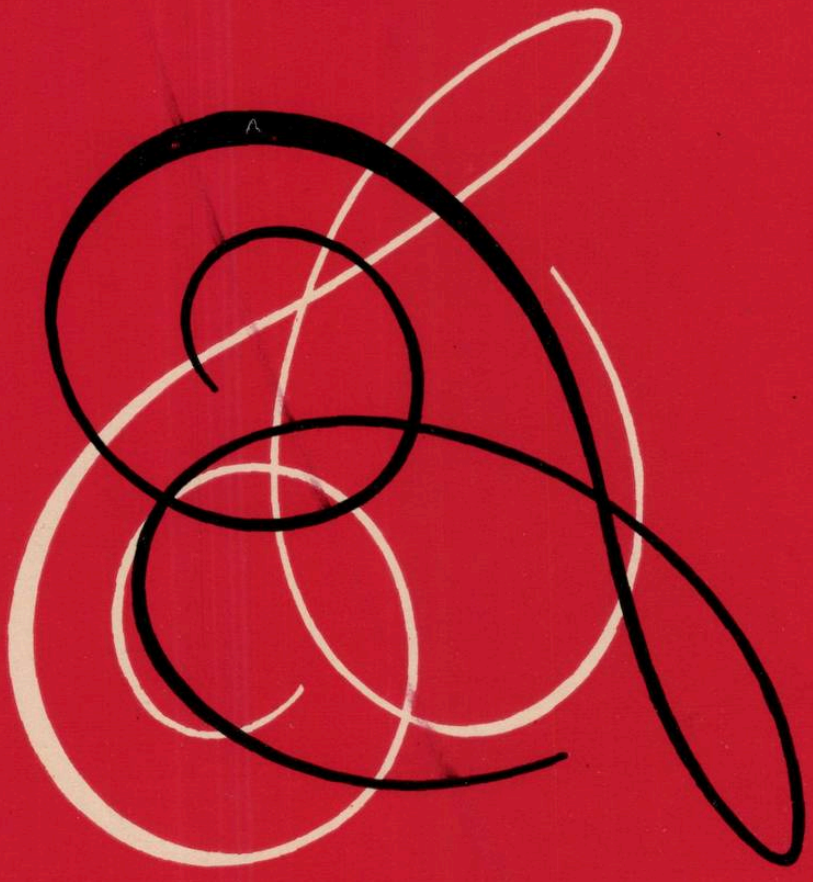
Alexandru Șumski
Egizio Massini 45

V. Cristian
„Guide de la musique instrumentale" de W. Berger et „La suite et la sonate" de D. Bughici 46

I. P. „Informația" — C. 3264

64.421

LEI 7



muzica

APRILIE

1966

4

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 4 APRILIE 1966

Bibl... ALĂ

Glorioasa aniversare

Într-un singur gînd, cu aceeaşi fierbinte şi nețărmurită dragoste, întregul nostru popor cinsteşte ziua de 8 mai ca sărbătoarea celor 45 de ani de viață şi luptă ai Partidului Comunist Român.

Istoria politică a României nu a cunoscut un alt partid care, încă din prima zi a existenței sale să lupte cu clarviziune, abnegație şi intransigență revoluționară pentru fericirea poporului, aşa cum a luptat şi continuă neabătut să lupte partidul marxist-leninist al clasei muncitoare. Partidul nostru a străbătut un drum lung, presărat cu jertfe, în fruntea destinelor istorice ale poporului şi patriei. Dezvoltarea României moderne este indisolubil legată de victoriile Partidului, de etapele activității sale ca forța conducătoare a luptei pentru propăşirea țării, pentru independența ei, pentru triumful deplin al socialismului.

Din vremuri străvechi, poporul nostru s-a dovedit a fi, în pofida unor împrejurări istorice adeseori foarte grele, un însemnat factor de progres şi civilizație în această parte a lumii. El a urmat neabătut un drum ascendent, probîndu-şi calitățile sale în dezvoltarea vieții materiale şi spirituale a patriei, în lupta împotriva asupririi şi împilării străine, pentru dreptate socială şi neatîrnarea țării. Afirmarea clasei muncitoare în societatea românească a celei de a doua jumătăți a secolului XIX a constituit evenimentul cel mai important al acestei perioade istorice. Proletariatul a devenit exponentul cel mai consecvent al intereselor tuturor oamenilor muncii, purtătorul idealurilor de progres social, de libertate şi suveranitate națională.

Dezvoltarea luptei clasei muncitoare, în strînsă legătură cu apariția şi răspîndirea socialismului ştiințific, a ideilor marxiste în țara noastră a dus la formarea primelor organizații muncitoreşti şi apoi la crearea, în 1893, a Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România.

Creat la 8 Mai 1921, în perioada avîntului revoluționar, Partidul Comunist Român continuă tradițiile mişcării muncitoreşti din țara noastră şi, totodată, aspirațiile seculare ale poporului pentru libertate națională şi socială, pentru accelerarea înaintării României spre culmile civilizației. El a ridicat aceste tradiții şi aspirații pe o treaptă superioară, crearea lui marcînd o etapă hotărîtoare în dezvoltarea mişcării muncitoreşti, în viața poporului. Încă din primii ani ai existenței sale, luptînd din greu, plătind tributul unor eroice sacrificii, rezistînd neclintit în fața teroarei, a prigoanei, a încercărilor de a-i submina coeziunea, Partidul Comunist Român a inspirat şi condus, a organizat şi polarizat forțele sociale şi politice vitale ale societății româneşti împotriva exploatării şi asupririi.

Sub conducerea Partidului, muncitorimea a dus în acei ani grele bătălii revoluționare. Luptele eroice ale minerilor, în 1929, ale petroliştilor şi ceferiştilor în 1933 au înscris pagini nemuritoare în istoria mişcării muncitoreşti de la noi. Ele au avut un rol important în dezvoltarea ulterioară a mişcării revoluționare şi a partidului, au avut o profundă înrîurire asupra vieții politice şi sociale din România.

În condițiile accentuării influenței cercurilor monopoliste reacționare în viața politică a țării, după ieşirea din criza economică, a creşterii ex-

ploatării maselor și restrîngerii continue a drepturilor și libertăților cetățenești, o victorie politică de mare însemnătate a constituit-o unirea forțelor progresiste și democratice ale țării. Deși „interzis" în repetate rînduri, Partidul a condus cu fermitate lupta împotriva fascizării țării, pentru închegarea unui larg front democratic și patriotic capabil să apere interesele fundamentale ale poporului muncitor. Folosind forme de luptă legale și semilegale, el atrăgea sub directa sa influență noi categorii sociale, desfășura ample acțiuni de masă, stabilea contacte cu cercurile democratice. Izbînda frontului comun democratic în alegerile parlamentare parțiale din februarie 1936 în județele Hunedoara și Mehedinți — de la care s-au împlinit, recent, trei decenii — a constituit în condițiile vitrege, de intimidări și provocări, ale acelor vremi, o verificare plină de învățăminte a forței politice a Partidului.

Perioada dictaturii militaro-fasciste a aflat Partidul călit și îmbogățit cu experiența unei însemnate activități practice, cu un înalt simț de combativitate. Deși azvîrliți în lagăre și închisori, trimiși în fața plutoanelor de execuție, comuniștii nu au încetat lupta pentru cauza nobilă a libertății și fericirii poporului. Ei au fost primii care s-au ridicat împotriva aservirii țării Germaniei hitleriste și atragerii ei în război. Obiectivul fundamental al Partidului a devenit atunci răsturnarea clicii antonesciene, ieșirea țării din războiul hitlerist și alăturarea ei la coaliția antihitleristă. Crearea Frontului Unic Muncitoresc, coalizarea tuturor forțelor patriotice au fost opera Partidului Comunist Român, inspiratorul și organizatorul insurecției naționale de la 23 August 1944. Victoria ei a deschis patriei noastre perspectiva luminoasă a revoluției populare, calea adevăratei democrații.

Imediat după 23 August, Partidul a mobilizat clasa muncitoare și pe aliații ei împotriva uneltirilor reacțiunii, pentru cucerirea puterii. Instaurarea la 6 martie 1945, a primului guvern în care clasa muncitoare avea rol precumpănitor, a constituit o izbîndă de seamă a luptei revoluționare conduse de partid. Lichidînd puterea politică și economică a burgheziei și moșierimii, poporul muncitor a devenit stăpîn pe soarta sa și pe bogățiile patriei sale, putînd astfel pași, sub conducerea înțeleaptă a Partidului, mai departe, la construirea societății socialiste. Odată cu proclamarea Republicii Populare Române, țara noastră a intrat într-o nouă etapă a dezvoltării sociale — etapa revoluției socialiste. Făurirea unității politico-organizatorice a clasei muncitoare prin crearea în 1948 a partidului unic al clasei noastre muncitoare a fost condiția hotărîtoare pentru ca, avînd în frunte partidul ei de avangardă, clasa muncitoare să-și îndeplinească rolul istoric de clasă conducătoare a întregii societăți.

În toți acești ani, Partidul a mobilizat masele la înfăptuirea unei uriașe opere de construcție economică. După ce a condus lupta împotriva haosului economic, a inflației și pentru refacerea țării greu încercată de război, el a arătat limpede drumul bunăstării și fericirii întregului nostru popor. Naționalizarea principalelor mijloace de producție din industrie, la 11 iunie 1948, a avut un rol hotărîtor în desfășurarea revoluției socialiste, ea a permis trecerea la construcția planificată. Edificarea unei puternice industrii grele, electrificarea — sînt jaloanele unui program economic de mare amploare, care a transformat radical țara dintr-o furnizoare de materii prime pentru nevoile străinătății într-o țară cu un potențial industrial în continuă și armonioasă dezvoltare. Ridicînd pe o treaptă nouă alianța cu țărănimea muncitoare, Partidul a condus-o spre o viață lipsită de grijile și nevoile trecutului. Unirea întregii noastre țărănimi în cooperative agricole de producție a dat agriculturii avîntul prevăzut de planurile științifice ale Partidului, a șters definitiv urmele întunecate ale trecutului din satul românesc.

Opera măreață de construire a socialismului elaborată și călăuzită de Partidul Comunist Român, printr-o permanentă aplicare creatoare a învățăturii marxist-leniniste la condițiile țării noastre, a adus la cuceriri istorice care și-au găsit consfințirea în Constituția Republicii Socialiste România, scumpa noastră patrie în care poporul român trăiește și muncește înfrățit cu celelalte naționalități conlocuitoare. În prezent, noile repere ale drumului ce-l parcugem către culmile civilizației socialiste, stabilite la Congresul al IX-lea al P.C.R., deschid un vast orizont înfloririi patriei, națiunii noastre socialiste. Prevederile planului cincinal și ale planului

pentru valorificarea resurselor energetice și electrificarea țării în următorii zece ani, în curs de realizare prin munca plină de elan a întregului popor, concretizează ritmul impresionant al dezvoltării multilaterale pe care o cunoaște țara. Avîntul și pe mai departe al industriei, în care rolul primordial revine industriei grele, creșterea neîncetată a agriculturii, contribuția tot mai intensă a științei și tehnicii românești la progresul întregii economii — sînt chezășia ridicării nivelului material și spiritual al oamenilor muncii, țelul final al tuturor planurilor partidului. Îndeplinirea programului științific fundamentat și îmbogățit cu experiența dobîndită, va asigura desăvîrșirea construcției socialiste, prosperitatea poporului. Totodată, Partidul Comunist Român își aduce contribuția sa internațională la lupta pentru socialism și pace, militînd preseverent pentru coeziunea mișcării muncitorești internaționale, pentru unirea tuturor forțelor progresiste din întreaga lume.

★

Cu deosebită grijă i-a înconjurat din totdeauna Partidul pe creatorii de valori spirituale și i-a îndrumat către izvoarele dătătoare de viață ale practicii sociale, ale realităților vieții poporului. În opera de construire a socialismului, oamenii de știință, de artă și cultură au cunoscut pentru prima oară sentimentul nobil al participării conștiente, rodnice la eforturile poporului descătușat — pentru a-și clădi o țară nouă. Progresul științei și tehnicii în raport direct cu necesitățile producției, a solicitat energia și capacitatea oamenilor noștri de știință, le-a pretins îmbinarea activității teoretice cu cea aplicativă. Revoluția culturală, care a scos la lumină un public nou, de cifra milioanelor, setos de cultură și artă dar mereu mai exigent a dat imbold creatorilor noștri să-și valorifice pe deplin talentul, să-și perfecționeze măiestria, să realizeze opere demne de vremurile în care trăim. În toate aceste eforturi, stimulate de mersul avîntat înainte al poporului, Partidul a îndemnat pe oamenii noștri de știință și de artă să-și desăvîrșească legăturile cu viața, să-și sporească contribuția lor spirituală la progresul patriei.

Arta românească a cunoscut, datorită preocupării statornice a Partidului pentru continua ei dezvoltare, numeroase succese în epoca minunată a socialismului. Ea își îndeplinește menirea de a contribui la formarea personalității omului nou, sădește simțămîntul patriotic, idealurile umanismului socialist în inimile a milioane de oameni. Dînd glas aspirațiilor întregului popor, cele mai bune creații întruchipează tabloul actual al marilor noastre înfăptuiri și prefigurează ascensiunea către viitor.

Cum ne arată însă Partidul, sursele de inspirație pentru creatorii noștri sînt încă departe de a fi epuizate. Poporul așteaptă noi eforturi pentru realizarea unor opere de puternic ecou artistic consacrate marilor teme ale istoriei recente a patriei, actualității. În această strădanie, Partidul învață pe oamenii de artă să-și manifeste întreaga lor originalitate să cultive varietatea de stiluri personale, dar să nu uite că orice formă rămîne stearpă, goală dacă ea nu întruchipează un conținut social, uman. Conștiința slujirii poporului și patriei este pentru orice creator o necesitate imperioasă, izvorîtă din însăși existența lui de artist-cetățean, de participant activ la viața și progresul țării sale. Numai astfel vor putea fi create și în viitor opere realiste, însuflețite de optimism, în stare să-și găsească un ecou trainic în inimile constructorilor socialismului.

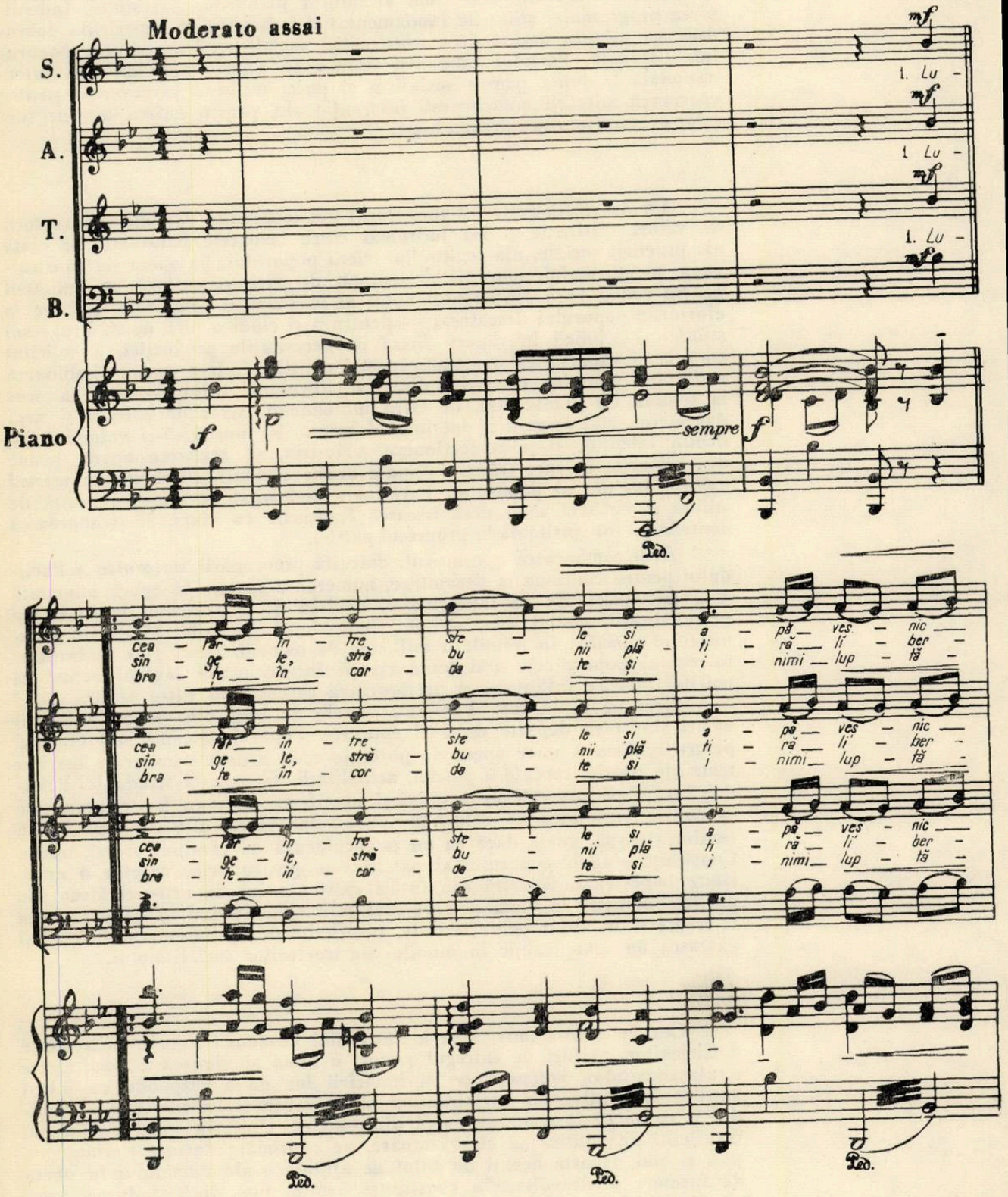
★

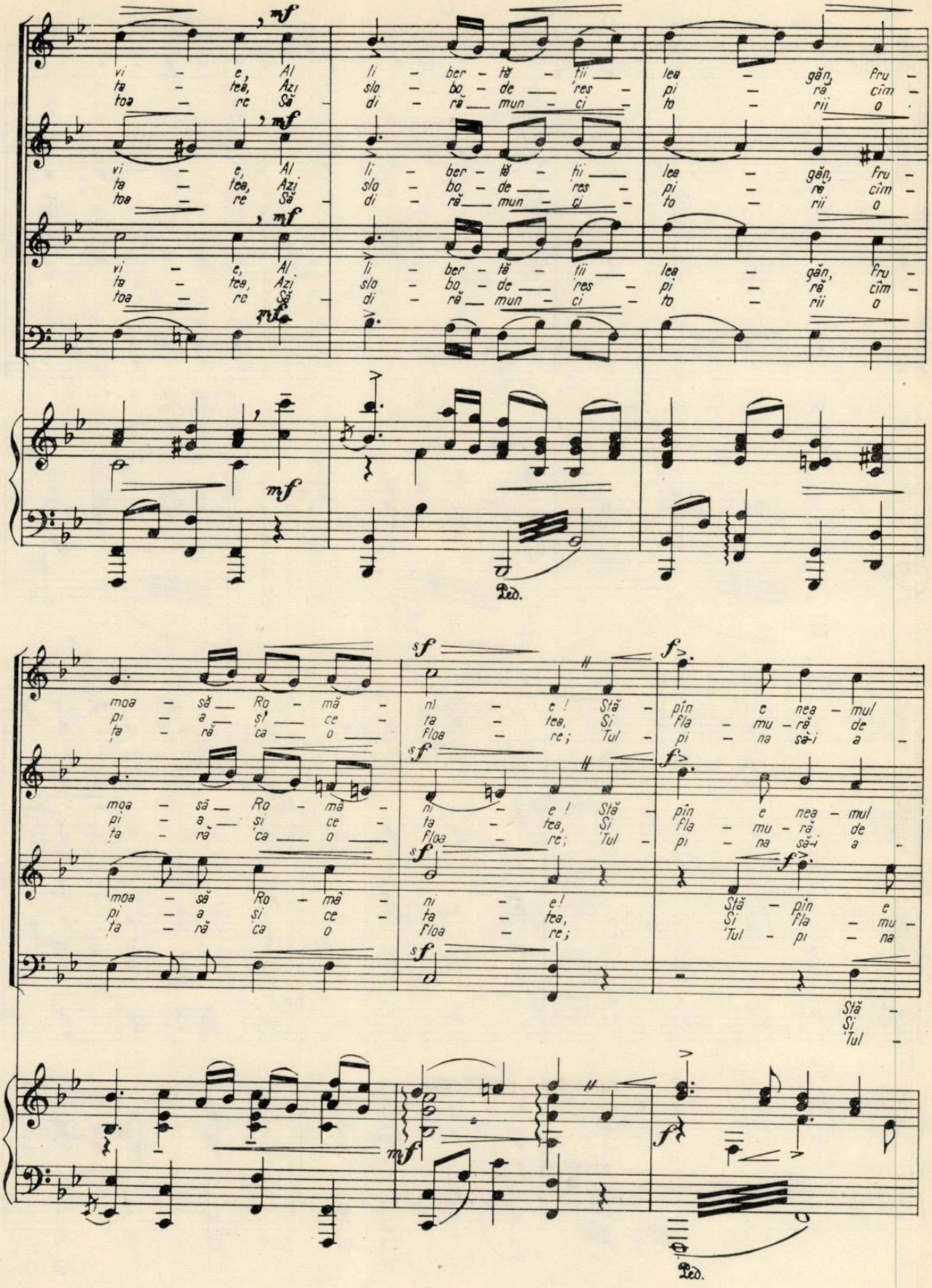
Cea de a 45-a aniversare a Partidului Comunist Român prilejuiește muzicienilor, alături de întregul popor, o nouă și viguroasă manifestare a atașamentului, recunoștinței și hotărîrii lor de a răspunde cu talent marilor imperative ale socialismului biruitor cauzei istorice căreia partidul îi consacră întreaga sa forță diriguitoare. Uniți în jurul Partidului, însuflețiți de politica sa clarvăzătoare, ne exprimăm dorința fierbinte de a fi și mai departe demni de titlul de ajutorare ale Partidului în opera de formare și dezvoltare a conștiinței omului nou, închinîndu-ne puterile creării de opere valoroase, pe măsura frumuseții patriei și eroismului constructiv al poporului.

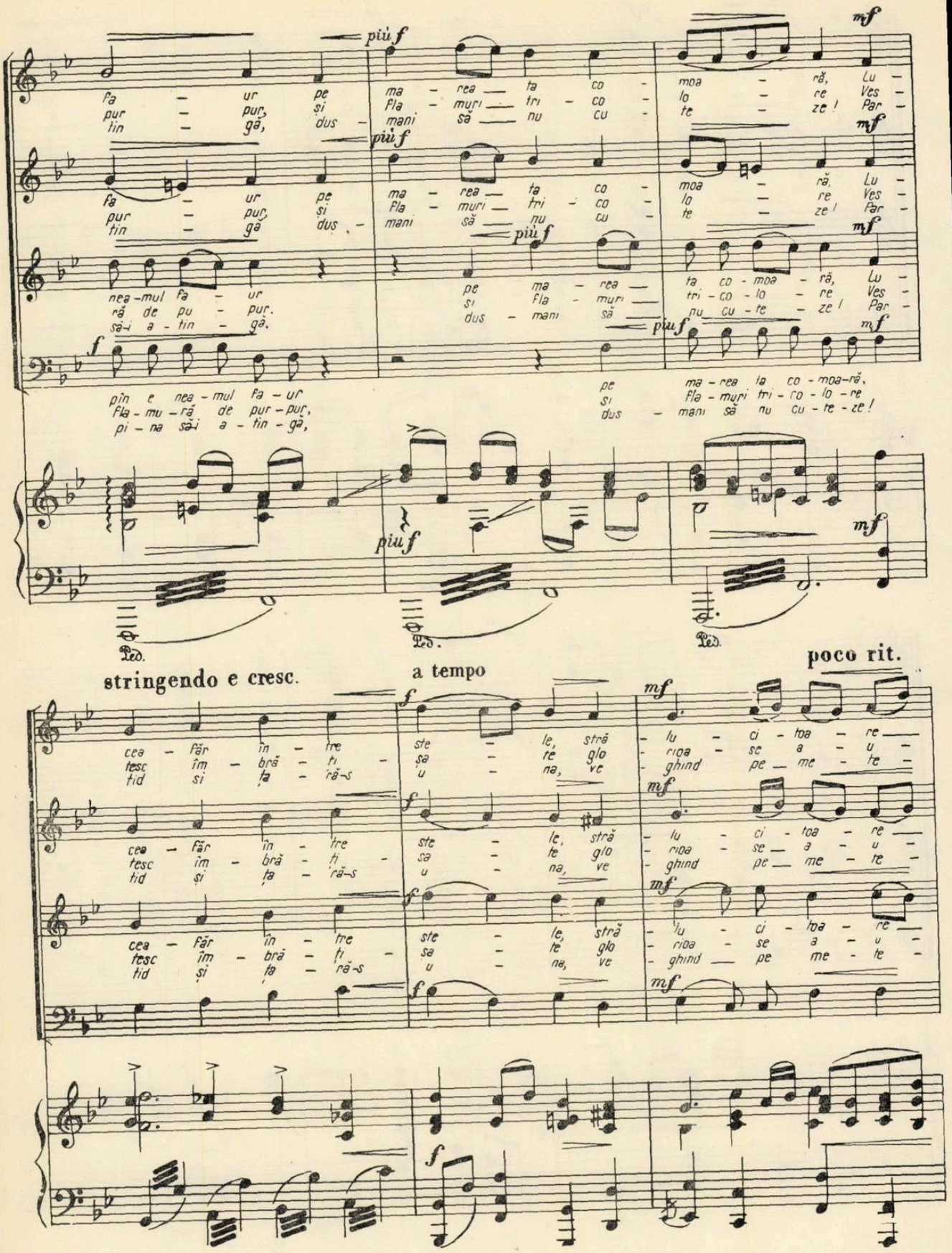
PATRIE SFÎNTĂ!

Versurile de Maria Banuș

Muzica de Ioan D. Chirescu




vi – e, Al – li – ber – tă – tii lea – găn, fru –
ta – tea, Azi slo – bo – de res – pi – ră cîm –
toa – re Să di – ră mun – ci – to – rii o
Ped.
moa – să Ro – mă – nl – e ! Stă – pîn e nea – mul
pi – a si ce – ta – tea, Si Fla – mu – ră de
ța – ră ca o Floa – re; 'Tul – pi – na să-i a –
Stă –
Si
'Tul –
Ped.



più f

fa - ur pe ma - rea ta co - moa - ră, Lu -
pur - pur, și fla - muri tri - co - lo - re Ves -
tin - gă, dus - mani să nu cu - te - ze! Par -

più f

fa - ur pe ma - rea ta co - moa - ră, Lu -
pur - pur, și fla - muri tri - co - lo - re Ves -
tin - gă dus - mani să nu cu - te - ze! Par -

più f

nea - mul fa - ur pe ma - rea ta co - moa - ră, Lu -
ră de pu - pur. și fla - muri tri - co - lo - re Ves -
să-i a - tin - gă. dus - mani să nu cu - te - ze! Par -

più f

pîn e nea - mul fa - ur pe ma - rea ta co - moa - ră,
fla - mu - ră de pur - pur, și fla - muri tri - co - lo - re
pi - na să-i a - tin - gă, dus - mani să nu cu - te - ze!

più f

Ped. Ped. Ped.

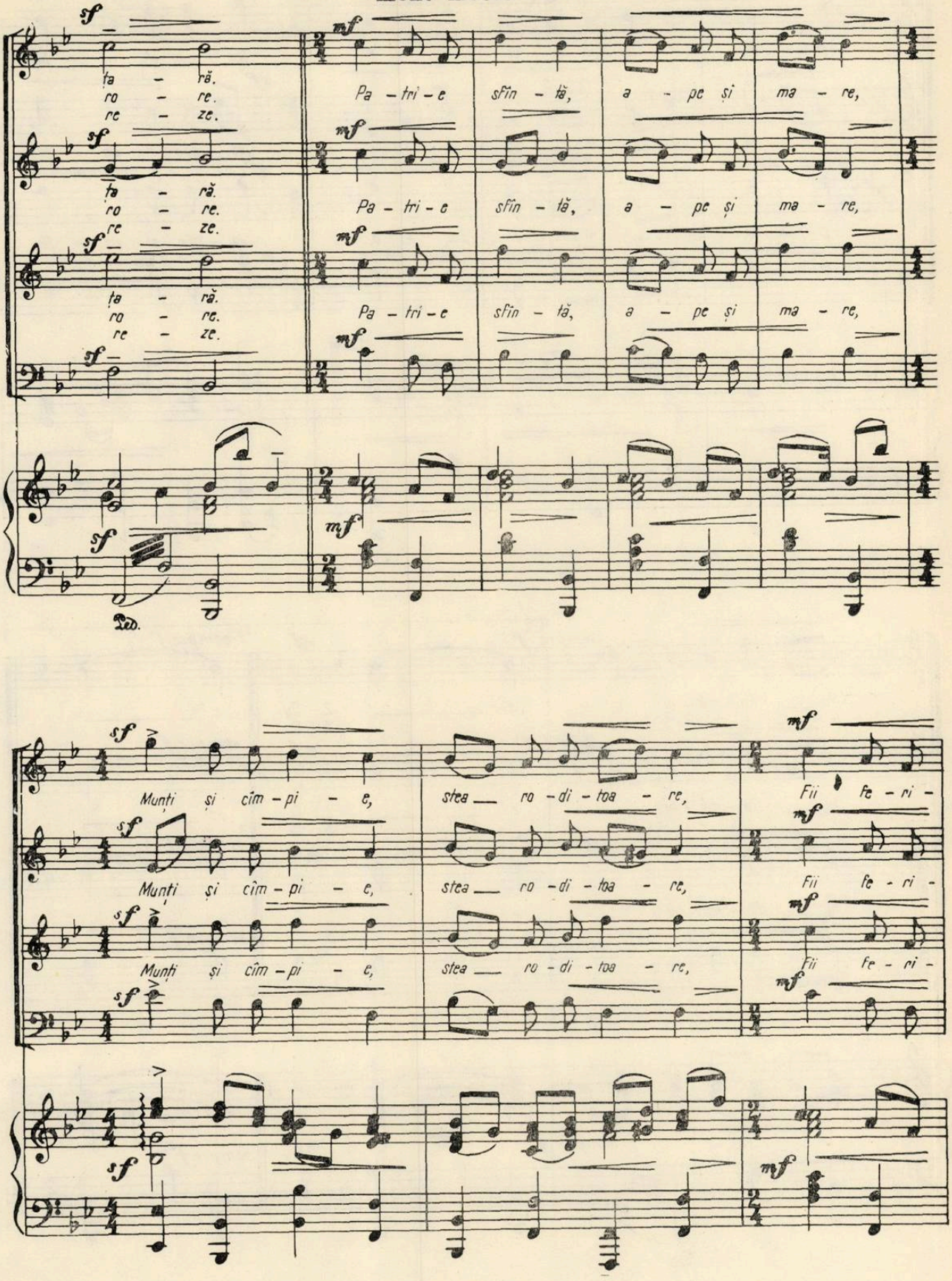
stringendo e cresc. a tempo poco rit.

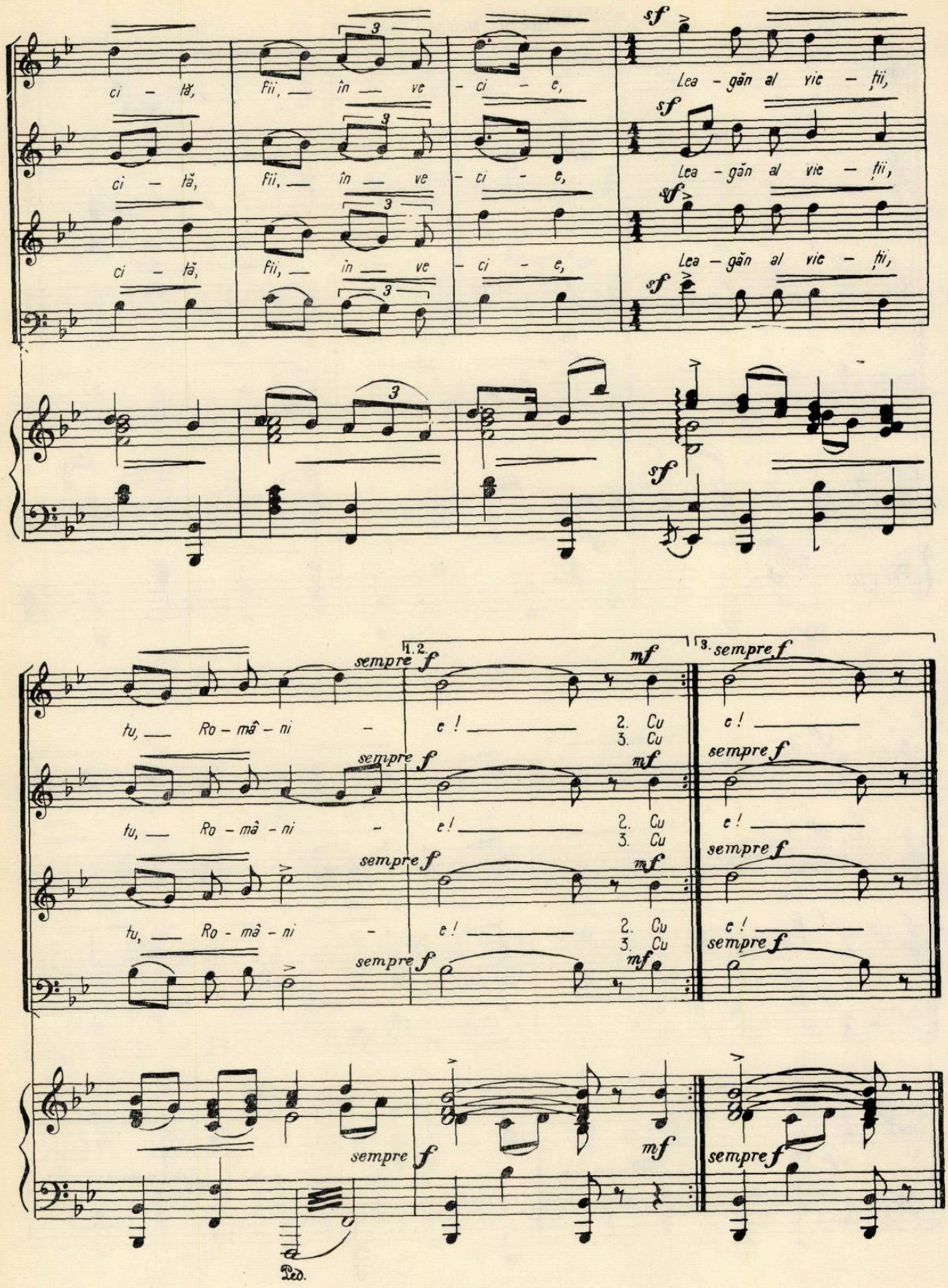
cea - făr în - tre ste - le, stră - lu - ci - toa - re
tesc îm - bră - ți - sa - te glo - rioa - se a - u -
tid și ța - ră-s u - na, ve - ghind pe me - te -

cea - făr în - tre ste - le, stră - lu - ci - toa - re
tesc îm - bră - ți - sa - te glo - rioa - se a - u -
tid și ța - ră-s u - na, ve - ghind pe me - te -

cea - făr în - tre ste - le, stră - lu - ci - toa - re
tesc îm - bră - ți - sa - te glo - rioa - se a - u -
tid și ța - ră-s u - na, ve - ghind pe me - te -

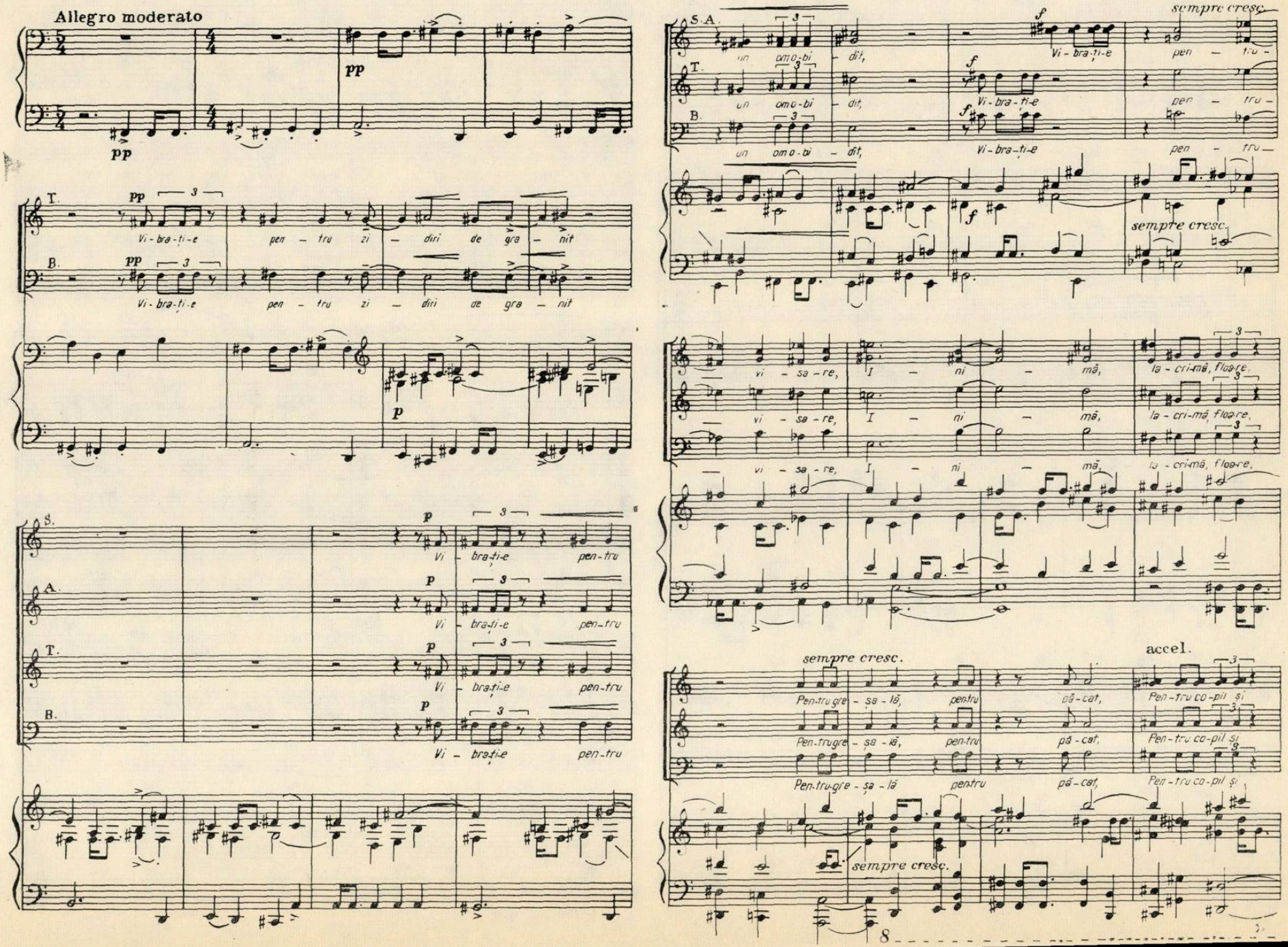
REFREN meno mosso



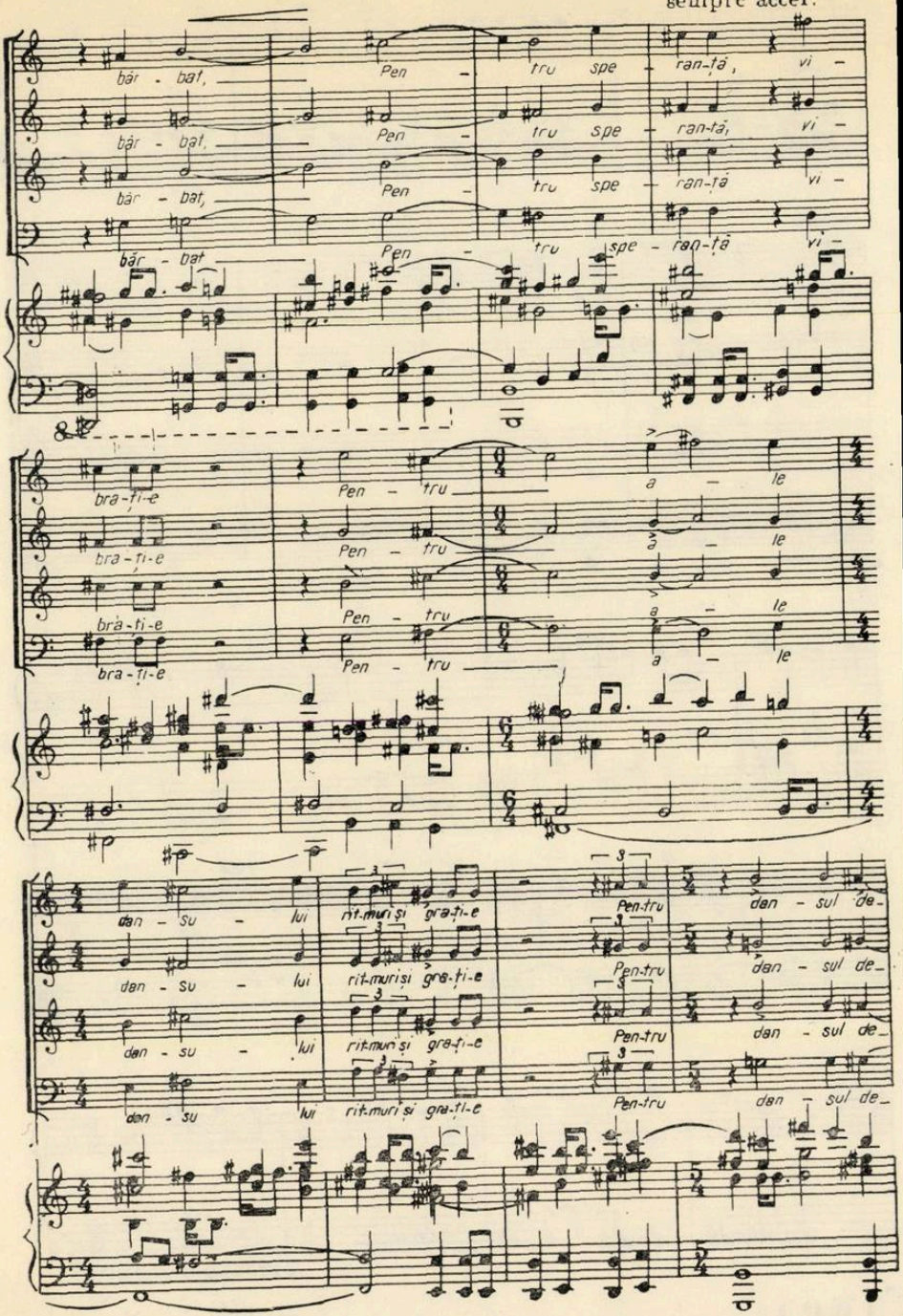

ci - tă, Fii, în ve - ci - e, Lea - găn al vie - ții,
ci - tă, Fii, în ve - ci - e, Lea - găn al vie - ții,
ci - tă, Fii, în ve - ci - e, Lea - găn al vie - ții,
sf
tu, Ro - mâ - ni - e! 2. Cu 3. Cu
sempre f
mf
1.2.
3. sempre f
Ped.

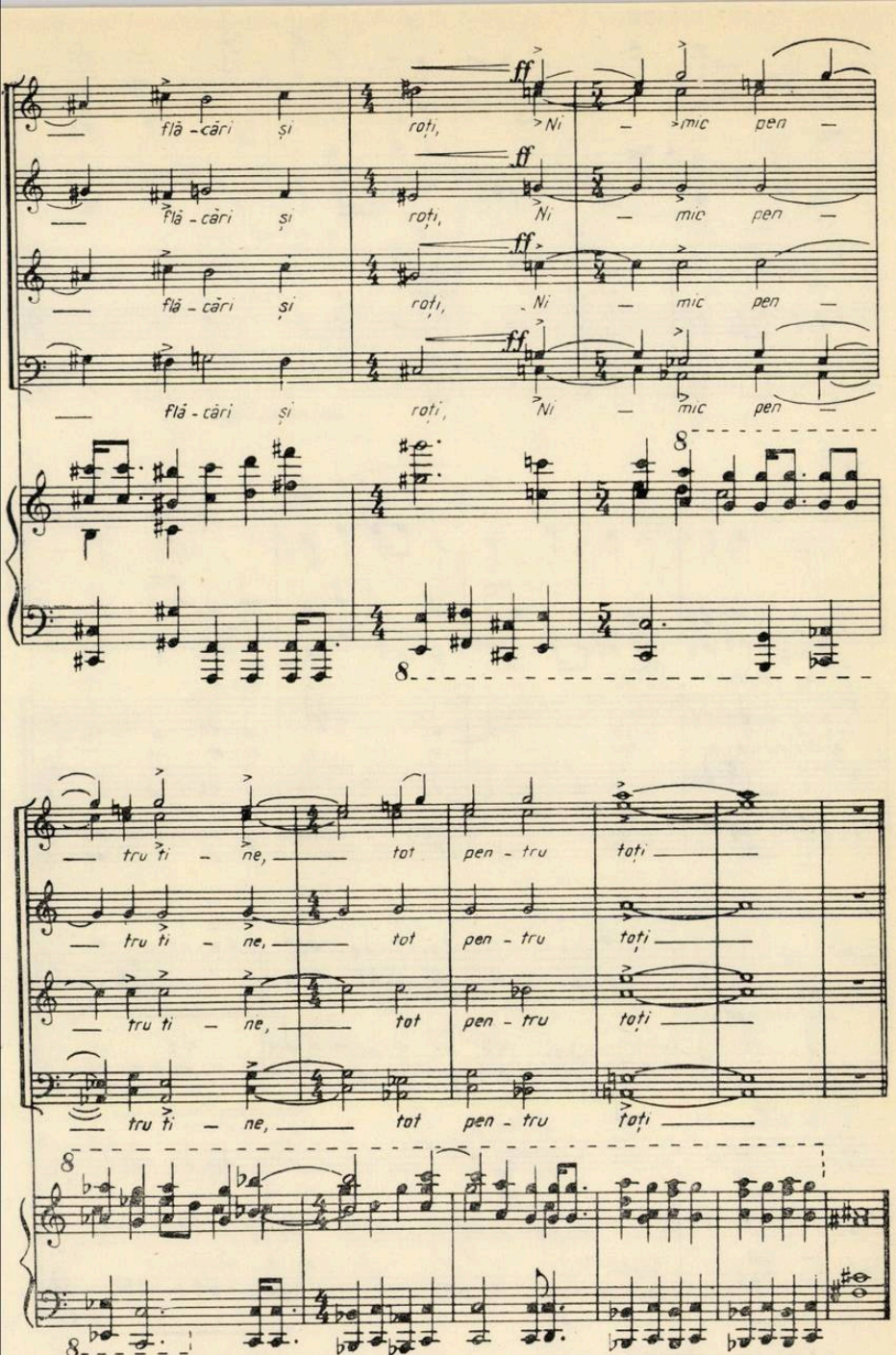
COMUNISTUL

de ANDREI PORFETYE



sempre accel.




ff
flă - cări și roți, Ni - mic pen -
flă - cări și roți, Ni - mic pen -
flă - cări și roți, Ni - mic pen -
flă - cări și roți, Ni - mic pen -
8
8
tru ți - ne, tot pen - tru toți
tru ți - ne, tot pen - tru toți
tru ți - ne, tot pen - tru toți
tru ți - ne, tot pen - tru toți
8
8

Orizonturi largi

de Ion Dumitrescu

Creația muzicală în țara noastră, parte integrantă a culturii noi, plămădită sub conducerea plină de grijă a Partidului Comunist Român, a devenit un important factor de educație etică și estetică, de îmbogățire a vieții spirituale a constructorilor socialismului.

Orizonturile largi, deschise de programul stabilit de partid, pe care poporul nostru îl înfăptuiește cu un entuziasm de nestăvilit prin munca sa de zi cu zi, plină de pricepere și talent, constituie motivul major care înaripează inspirația creatorului de artă. Socialismul a creat publicul nou, receptiv față de frumos, exigent, dornic de opere îndrăznețe, demne de epoca noastră.

Privită în ansamblu, creația muzicală românească dovedește din ce în ce mai clar legătura strînsă cu viața nouă, cu realitățile ei, fiind caracterizată prin spiritul inovator, propriu celor mai bune tradiții ale culturii poporului.

Înflorirea muzicii este manifestă în toate genurile. Cronică vie a vieții noastre sociale, de la cîntecul de masă și pînă la muzica simfonică și vocal simfonică — creația muzicală este străbătută de suflul vieții noi.

În muzica românească au apărut și crescut talente viguroase, s-au creat lucrări de valoare, compozitorii noștri și-au îmbogățit treptat mijloacele de expresie, și-au lărgit orizontul, au acumulat experiență. Astfel s-au afirmat personalități, profiluri noi, originale. Oricît de largă este sfera creației noastre, oricît de personali, de originali ne manifestăm în creație, ne unește strîns concepția noastră de bază, unitatea de gîndire, atitudinea față de societatea și oamenii în mijlocul cărora trăim, responsabilitatea față de întregul nostru popor.

De aceea, îndemnul partidului nostru ca operele creatorilor să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți cît mai fericite pentru întregul popor, formulat de Congresul al IX-lea, este pentru noi o chemare care ne face cinste. La a 45-a aniversare a Partidului, inimile noastre se umplu de bucurie. Sub conducerea înțeleaptă de către Partid a destinelor poporului, patria noastră a cunoscut o înflorire fără precedent. Conștiința datoriei de a fi exponenți ai vieții noastre, ai luptei, ai realizărilor și năzuințelor poporului care construiește socialismul ne obligă să creăm valori de artă autentică, originală, care să dea glas sentimentelor, entuziasmului și avîntului creator al acestui popor care ne-a născut și în mijlocul căruia trăim.

Coordonate estetice

de Vasile Tomescu

Într-o tabletă pe teme de estetică, Tudor Arghezi însemna de curînd că „din carte nu înveți limba vie a unui popor", că trebuie să trăiești „pe toate fețele" viața oamenilor dacă vrei să-i cunoști, „să-i compari". A cunoaște poporul român astăzi înseamnă a trăi entuziasmul din care s-a zămislit în prag de primăvară Primul Congres al țărănimii cooperatiste de pe pămîntul românesc, a desluși la fața locului adevărul că satul nostru contemporan, socialist, este legat cu trup și suflet de orașul cu o industrie nouă, înfloritoare, creată prin nobilă trudă, a descoperi cum știința netezește lucid căile fericirii și cum muzele au devenit, generoase, prietenele tuturor.

Cartea vieții se scrie și se citește astăzi la dogoarea de flăcări și de energie a uzinei, pe înălțimile amețitoare ale schelelor de sonde și de blocuri, în dedesubturile pline de bogății și de tenebre ale pămîntului, la hora nouă din vechea vatră a satului, în extazul miilor de pelerini ce cutreeră mănăstirile pentru minunatele lor fresce ca și glorioasele vestigii ale Sarmisegetuzei, în cătunele care au cîte coșuri aproape tot atîtea televizoare, în sala căminului cultural și a Ateneului Republicii Socialiste România, unde, de pe scenă „sunetele au ecouri" în suflet cum ar fi zis Blaga.

Formulînd ideea că „Frumosul este viața" devenită un aforism memorabil al esteticii de odinioară, gînditorii despre artă au definit de fapt un imperativ pentru acel timp, o aspirație. Căci atîta vreme cît în viață încap încă urîtul, silnicia, exploatarea, atîta vreme cît libertatea și dreptul omului la fericire constituie oaze în deșertul servituțiilor unei societăți guvernate de exploatare, viața nu *este* ci *trebuie* să fie, să se facă frumoasă. Antiteza urît-frumos este atît de reprezentativă în concepția estetică populară încît ea rezumă și specifică întregul complex de probleme etice, de ordin ideologic și afectiv, cuprinzînd un larg diapazon de la grava temă a luptei sociale pînă la exuberanța argintie a cîntecelor de copii, de la urîțenia stearpă pînă la frumusețea dătătoare de viață.

„Unde joacă om frumos,
Crește iarbă-n loc pietros,
Unde joacă omul hîd,
Piere iarba de pe rît..."

De la dramatica Mioriță la transoceanica Ciocîrlie, de la modesta troiță la înălțătoarea Coloană infinită, de la cîntecul patriotic la „Oedip", de la „Cîntecul lui Jianu" la răscolitorul „Privesc din Doftana", geniul artistic românesc a creat în trecut valori nepieritoare care, risipind întunericul, au deschis zorile luminoase ale culturii în România de aur.

„Avem o țară frumoasă și bogată, un popor harnic și cutezător, care timp de peste milenii, în anii grei de restriște înfrățit cu codrii, rîurile și văile, și-a apărat glia, iar acum sub conducerea partidului, își zidește o viață nouă" se arată în Raportul prezentat de tov. Nicolae Ceaușescu, secretar general al C. C. al P. C. R. la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român. Se împlinește astăzi pe un plan nou idealul însoțirii binelui, adevărului și frumosului, se realizează pentru prima dată antica aspirație spre Kalokagatia. Legile artei noastre socialiste își trag izvorul din faptele luminoase, din realitatea măreață de fiecare zi, din efluviile de entuziasm patriotic al constructorilor noii orînduiri: „Vasta activitate desfășurată pentru propășirea patriei, — se arată în documentul de partid pe care l-am citat — pentru înflorirea artei și culturii crează oamenilor de litere și artă largi posibilități de manifestare a talentului și forței lor creatoare, de făurire a noi opere de valoare care să înbogățească tezaurul cultural al țării, să contribuie la satisfacerea necesităților spirituale ale oamenilor muncii".

Dinamismul marilor antiteze, ciocnirea între vechi și nou, între frumos și urît, între sterp și fecund, generează și arta noastră contemporană, dar eroul zilelor noastre nu mai este un „Oedip" tragic așezat la răspîntia fatală a destinului. Demiurgul istoriei — înzestrat, cum glăsuiește titlul tabletei, cu „conștiință de sine" —, siderurgistul de la Hunedoara și de la Galați ca și cel care smulge rodul însutit al pămîntului, creatorul de stihuri ca și compozitorul au astăzi conștiința drumului luminos, deschis poporului de încercatul nostru Partid. Sentimentul certitudinii, optimismul clarvăzător pe care le îndreptățește epoca cea mai avîntată a istoriei României, bucuria zilei de azi și încrederea în cea de mîine conferă artei noastre o tonalitate ascendentă, forță de propulsie în dinamica artei umaniste contemporane.

Și iarăși, din cugetarea arghezian: „Poporul nostru de farmece, de oameni chipeși, de femei cu conturele ritmic legănate, într-un umblet dansat, e zămislitorul unei poezii de cîntece și povești care trebuie să fie mereu criteriul elanului național".

Estetica muzicii noastre strînge ca într-un fascicul luminos experiența valoroaselor tradiții naționale și universale ale gîndirii și creației artistice, scrutează cu vigoare științifică drumul de viitor al artei, verifică aportul acesteia în confruntare cu viața tumultuoasă pe care o trăim. Cartea legilor artei se scrie acum, mai mult ca oricînd, ca și cartea istoriei neamului în procesul vieții.

Înflăcărarea patriotică, admirația pentru puritatea sufletească a oamenilor din popor, duhul satiric, învolburările de mînie ale celor necăjiți exprimate cu plastică simplitate și măiestrie discretă în creația corală a lui Musicescu, Kiriac, Vidu, Cucu; dimensiunile gîndirii muzicale românești reprezentative pe plan universal, de la lirismul de covîrșitoare adîncime, la tragismul mioritic, de la veselia celor șapte vieți într-una, pînă la satira socială ce-și caută izvor și echivalent în Caragiale— iată estetica în acțiune, sensul viu pe care ni-l relevă opera din trecut a lui George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu. „Istoria — se subliniază în documentul la care ne-am referit — arată că marii oameni de cultură, adevărații artiști au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru o viață mai bună, pentru progres social. Cu atît mai mult creatorii de artă ai societății socialiste trebuie să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor".

Dialectica ideilor promovate de marii noștri înaintași confirmă dialectica drumului lor de creație. Cu cîtă mîndrie patriotică și fermitate cetățenească și artistică își mărturisea George Enescu crezul său : „Viața mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei; iar arta mea e pusă la dispoziția lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Peste tot unde mă duc nu uit că aceasta e prima mea datorie" („America" 1929). Într-o vreme cînd muzica noastră suferea de toate vicisitudinile culturii din societatea burgheză, cînd Alfonso Castaldi, muzician căruia cultura noastră îi datora atît de mult, trebuia să-și plătească din modestul salariu de dascăl sala Ateneului, pentru a dirija un concert, într-o vreme cînd o operă de prestigiul pe care îl avea „Năpasta" de Sabin Drăgoi trebuia să sufere tribulațiile înaintea premierei tocmai din cauza adîncului substrat de critică socială și din cauza orientării spre originalitatea națională a expresiei, pilda de credință și devotament dată de tradiția noastră muzicală capătă valoarea și semnificația desăvîrșită a esteticii „în acțiune".

Crearea și mai ales susținerea Premiului național de compoziție „George Enescu", prin care erau încurajate eforturile spre o muzică națională, militarea pasionată pe acest drum în școală și în viața de concert, înscrierea unor deziderate cu caracter progresist și patriotic în documentele de activitate ale Societății Compozitorilor Români, desfășurarea unei vii și luminoase acțiuni de cercetare și valorificare creatoare a comorilor muzicii populare sub îndrumarea lui George Breazul și a lui Constantin Brăiloiu — sînt aspecte ce concentrează voința de luptă și unitatea de vederi estetice avansate ale muzicienilor noștri în perioada care a precedat Eliberării.

De la punctul atins cu neînchipuite eforturi, muzicienii zilelor noastre au dat viață cu abnegație principiilor revoluției culturale condusă și sprijinită de Partid. Prin condiția nouă în care se dezvoltă arta în România socialistă, bilanțul realizărilor este impetuos. El confirmă rodnicia principiilor estetice care stau la baza artei noastre socialiste.

Într-un editorial cu titlul „Fie-vă milă de arta noastră", Revista „Muzica" de acum o ju-

mătate de veac, documenta o situație care luminează astăzi, prin contrast, însemnătatea poziției cîștigate de artist în anii Republicii. În vechea societate, arta era un musafir invitat să stea în picioare, fără loc, o funcție stînjenitoare pentru statul burghez, iar arta românească o cenușereasă cu pantofii rupți pe totdeauna. Chiar o cultură muzicală cu glorioase tradiții cum este cea franceză, suferă azi de neajunsuri inerente sistemului social căruia îi aparține, așa cum o relevă un patetic editorial al revistei „Arts" din 16—22 februarie 1966. „Este drept că criza teatrului, grava situație a cinematografului, situația alarmantă a pieții de artă nu sînt nimic pe lîngă agonia muzicii în Franța. Din cincizeci de teatre lirice cîte existau la Paris înainte de Revoluție nu au mai rămas astăzi decît două. Aceste două cifre sînt exemplare, dar se pot adăuga încă altele mai actuale: din șapte mii de muzicieni de orchestră care se numărau înainte de război au rămas două mii, și optsute cincizeci se află în șomaj. În 1925, asociații ca Société des Concerts Colonne, Pasdeloup, Lamoureux cîntau 31 lucrări franceze moderne: în 1955 ele au interpretat 5 ; în 1963 una singură"... Și, după ce dă o mulțime de alte amănunte asemănătoare, editorialul conchide : „În fața acestui dosar aproape tragic rămîi disperat".

Muzicianul român este astăzi un activist social, un luptător pentru cauza desăvîrșirii socialismului în patria noastră. Atașamentul său profund la politica Partidului, dragostea și mîndria față de tot ce înfăptuiește poporul au căpătat expresie în multe creații de seamă aparținînd celor mai diverse genuri și stiluri, răspunzînd unui vast orizont de aspirații și gusturi artistice ale publicului. Estetica celor care creează muzica, a celui care o interpretează și a ascultătorului este acum una singură; ea pornește de la aceleași coordonate sociale și culturale și slujește aceluiași scop.

În procesul complex de făurire a artei noi, socialiste, în activitatea de educație muzicală de o amploare nemaicunoscută ce se desfășoară în România de azi, promovarea unei largi sfere de modalități stilistice, corespunzătoare varietății tematice și de genuri, viziunii și sensibilității creatoare diverse, trăsăturilor temperamentale și de formație artistică a creatorilor precum și preferințelor celor care interpretează creația și gradului de pregătire foarte nuanțat a ascultătorilor, reprezintă un comandament, un principiu estetic fundamental. Muzica trebuie să pornească de la inimă și să se adreseze inimii — credea și îndemna George Enescu. Astăzi inima muzicienilor bate în unison și în același ritm cu inima ascultătorilor pentru care compun.

„În anii orînduirii socialiste, literatura și arta au cunoscut o continuă înflorire; au fost făurite numeroase opere de valoare, care, exprimînd în mod artistic viața bogată și munca avîntată a poporului, aduc o contribuție de seamă la dezvoltarea culturii țării, la formarea conștiinței socialiste a omului nou. Creația oamenilor de litere și artă, care continuă tradițiile progresiste ale culturii românești, a îmbogățit patrimoniul spiritual al poporului, bucurîndu-se de prețuirea partidului, a tuturor oamenilor muncii. Scriitorii, artiștii plastici, compozitorii, arhitecții, oamenii de teatru și cinematografie, criticii, vîrstnici și tineri, fără deosebire de naționalitate, sînt participanți activi, alături de întregul popor, la opera de construire a societății socialiste". (Din Raportul la Congresul al IX-lea al P.C.R.).

Etica nouă a artistului implică armonizarea tuturor eforturilor într-o direcție comună, într-o concepție unică, înmănuncherea într-un singur front a forțelor aparținînd diferitelor generații de creatori. Departe de a se umbri reciproc, stilul ancorat mai puternic în tradiția simfonismului de larg suflu, cultivarea în continuare a formelor muzicale „închise", de clasică soliditate și desăvîrșit echilibru, clar și plastic conturate tematic, valorificarea mai departe a armoniei funcționale axată pe tezaurul modal de un specific național inedit, a orchestrației de mare coherență și relief coloristic pot conviețui și se pot interferi binefăcător, în mod reciproc, cu formele considerabil dinamizate structural și armonic-orchestral, cu creația bazată pe cultivarea microstructurilor, a unor principii fie mai riguroase și mai abstracte, fie, dimpotrivă mai spontane, mai libere de organizare a materialului sonor. Toate aceste tendințe trebuie însă să fie subordonate nu numai teoretic — obiectiv care se realizează în mod ideal — ci mai ales ca *finalitate practică, creatoare*, necesității de a exprima convingător spiritul vremurilor pe care le trăim, de a se adresa ascultătorului care muncește și se cultivă multilateral în țara noastră socialistă. „Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun. Desigur, se poate și este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri. Putem spune creatorilor de artă: alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României.

Artei și literaturii — continuă Raportul la Congresul al IX-lea al P.C.R. — le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturată orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu. Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, se manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului".

Și-au găsit drum larg în mintea și în inima poporului multe și valoroase simfonii, concerte, creații de muzică de cameră, oratorii și cantate, poeme simfonice și lucrări orchestrale de

mai largă destinație, cîntece de masă și creații de muzică ușoară, balete și opere, operete, muzică pentru film și spectacole. Iubitorii de frumos din țara noastră, auditori de peste hotare, muzicieni, instituții și jurii muzicale străine, opinia publică și presa confirmă tot mai frecvent și entuziast succesele creației românești. Reflex al generoaselor trăiri spirituale ce caracterizează pe omul de azi și rod al esteticii noastre avansate, muzica românească se află în continuă creștere.

Firește, orice efort spre culmi, orice tendință spre ascensiune urmăresc să înfrîngă inerția propriei forțe care se pune în mișcare ca și inerția obstacolelor ce-i stau în cale. Aceasta este revoluția ce se petrece înlăuntrul artei socialiste, în conștiința făuritorilor ei. Aceasta este lupta pe care estetica noastră o proclamă cu egală vehemență, atît împotriva pozițiilor grevate de conservatorism și mediocritate, de cultivarea convenționalismului tematic-programatic și de realizare muzicală, împotriva rutinei și suficienței artistice, cît și împotriva lunecării spre abstractism și ermetism, spre experimentalismul formal, spre dizolvarea elementelor de originalitate personală și specific național în numele „universalității artei". Și trebuie relevată, ca o concluzie a esteticii „în acțiune", că dacă în procesul de îmbogățire a muzicii noastre noi, printr-o continuă selectare calitativă, se elimină realizările lipsite de scînteie artistică, de condiția de formă și fond a artei contemporane, modul de preluare a experienței muzicii mijlocului de veac, de valorificare în spiritul esteticii pe care o slujim a cuceririlor tehnice de ultimă oră implică adesea o analiză subtilă, plină de grijă și de atenție. „Progresul culturii socialiste se bazează pe cunoașterea și însușirea a tot ce are mai înaintat arta și cultura mondială, pe dezvoltarea largă a schimbului de valori spirituale între popoare. Este de aceea necesar să fie intensificate legăturile de colaborare cu oamenii de cultură și artă din țările socialiste, cît și din celelalte țări, asigurate condiții pentru un contact permanent cu viața culturală contemporană, pentru manifestarea tot mai intensă a țării noastre în concertul culturii și artei universale. Aceasta nu presupune însă atitudine necritică față de tot ce vine din străinătate, ci, dimpotrivă, impune spirit de discernămînt, o judecată proprie în aprecierea creației artistice și a operelor de artă" citim în Raportul la Congresul al IX-lea al P.C.R.

Un rol însemnat revine în această privință muncii de orientare dusă în cadrul Uniunii compozitorilor, prin cenacle, prin activitatea de critică muzicală. Documentele de partid subliniază necesitatea dezbaterilor profunde, principiale, a promovării cu responsabilitate a unui larg cerc de opinii în problemele de orientare a artei, pornind de la concepția noastră despre lume și societate, confruntînd tendințele dezvoltării muzicii naționale cu aspectele creșterii spirituale a oamenilor muncii. În strădania de a fundamenta un punct de vedere propriu asupra mișcării muzicale de azi este extrem de prețioasă însăși experiența componistică și gîndirea estetică națională. Apare de o puternică actualitate poziția critică, militantă susținută în trecut de muzicienii noștri de prestigiu. Acum aproape 3 decenii, subliniind importanța unei gîndiri mature, ascuțite și competente despre fenomenul muzical, Mihail Jora atrăgea atenția, într-unul din articolele sale, de o excepțională fermitate a ideii și savoare a expresiei : „Este o greșeală fundamentală a se crede că muzica face o excepție de la celelalte arte, limitînd emoționarea artistică la o impresie a simțurilor. Aceasta din urmă este, fără îndoială, fundamentul artei muzicale, dar nu poate fi valorificată și nici amplificată atîta vreme cît nu se recurge la gîndire pentru a coordona ideile și a le asocia! O operă muzicală nu este făurită la întîmplare, nu este o înșirare de sunete fără ordine. Iată deci inteligența care intervine, completînd impresia muzicală ireală, pur subiectivă, a simțurilor, prin una obiectivă și conștientă. Cu cît cineva va alege mai disciplinat muzica, cu atît experiența îl va ajuta să-și dezvolte. cu metodă judecata și să-și formeze astfel o cultură muzicală sănătoasă („Timpul", iunie 1937).

În accepțiunea argheziană „conștiința de sine" înseamnă conștiința propriei valori, mîndria pentru arta națională, mîndria de a fi noi înșine, de a nu mimetiza cînd putem să rostim limba minunată a muzicii poporului nostru. Este, desigur, un lucru greu dar în aceeași măsură sublim, să adaugi la tezaurul național o valoare artistică nouă și adevărată, iubită și recunoscută ca atare de posteritate. Nu lasă urme acea imitație născută facil, senzațională la nașterea ei și care nu reflectă decît latura exterioară, limitată la experimentul sonor, a principiului diversității stilistice specific artei noastre.

În arta noastră, orice manifestare de intoleranță între exponenții diferitelor modalități și preferințe stilistice este lipsită de justificare, viața muzicală absorbind fără prejudecăți tot ce concordă cu nivelul său în continuă creștere, cu criteriile culturii muzicale socialiste de larg orizont.

Maturitatea, experiența și tactul artistic și pedagogic al maeștrilor generației vîrstnice se întîlnesc și consolidează spiritul de discernămînt, elanul spre nou al tinerilor muzicieni. Înlăuntrul artei socialiste, lipsită de baza unor contradicții antagonice reciproc anihilante, se adevereste ca fiind cu totul anacronică această cugetare a lui Sainte Beuve (Causeries du Lundi): „Orgoliul vieții îmbată cu ușurință tinerețea. Fiecare generație urcă la rîndul ei pînă în vîrful copacu-

lui, de unde vede toată țara la picioarele sale și numai cerul deasupra. Se crede cea dintîi din lume și, pentru o clipă, ocupă acest loc".

Cu cîtă dreaptă pătrundere a lucrurilor constata compozitorul Paul Constantinescu, acum exact 30 de ani, în articolul „Muzica Românească" adevărul că arta „este expresia directă a sufletului unui popor. S-a răspîndit cîndva ideia — spunea compozitorul atunci — că muzica ar fi o limbă universală, se propagă utopia unei muzici internaționale, idee a desrădăcinaților unui mediu, cum au fost mai ales la noi cei care mergeau să-și facă o cultură în străinătate și se pierdeau în imensitatea captivantă de artă a Apusului... Cu atît va fi o operă de artă mai universală cu cît este mai specific națională, țîșnind din organic către universal" („Gazeta cărților", anul V, nr. 13—16, martie 1936). Desigur, cum arăta poetul de pe treapta celor mai bine de opt decenii de experiență a vieții „departe de mine și de noi acel șovinism care desechilibrează în povîrniș verticala senină a personalității, păstrată în tot trecutul nostru dreaptă și suitoare".

Astăzi, unitatea de concepție care fecundează adevărata diversitate de stiluri prinde aripi din avîntul de viață al poporului nostru. Exemplul celor mai de seamă creații ale muzicii românești contemporane dovedește că numai exprimînd tot ce este mai autentic și profund în conștiința și sensibilitatea poporului, arta națională intră și rămîne statornic în panteonul universalității.

Permanenta putere de vivificare a principiilor esteticii noastre constă tocmai în îmbinarea fericită pe care o promovează între individualitatea exprimării și caracterul larg umanist al mesagiului, între afinitatea națională a inspirației și caracterul contemporan, larg inovator și de rezonanță universală al realizării artistice. Aceasta este calea care duce la continua înflorire, arta cea mai elevată a timpurilor noastre — arta umanismului socialist. Imensă este perspectiva pe care documentele Congresului al IX-lea al Partidului — documentele dezvoltării vieții noastre o arată artiștilor :

„Sînt multe momente importante din istoria patriei noastre, din munca tumultuoasă a poporului pentru edificarea noii societăți care nu și-au găsit încă oglindirea deplină în operele literar-artistice. Abordînd în toată amploarea și măreția, cu înaltă măiestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri revoluționare din România, a relațiilor sociale și a vieții spirituale a oamenilor, reflectînd optimismul și vigoarea poporului, talentații noștri creatori pot făuri opere care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale. Oglindind politica și activitatea partidului închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului, creația literar-artistică e necesar să fie pătrunsă de un profund umanism socialist".

Acest îndemn conține chezășia izbînzilor viitoare ale artei noastre, luminează sensul lor estetic.

Chemarea artei

Istoria Partidului Comunist Român se împletește în mod inseparabil cu istoria ultimei jumătăți de veac a țării noastre. Acțiunile politice ale Partidului, lupta sa, au influențat hotărîtor mersul evenimentelor. Ca detașament de avangardă a clasei muncitoare, Partidul a luptat în condițiile grele de persecuție din vremea ilegalității, fără preget, pentru drepturi politice și pentru o viață mai bună a poporului. În același timp, principiile artei partinice, militante, afirmate în presa de partid au găsit un puternic ecou în conștiința intelectualității legată de popor.

Partidul a avut un rol decisiv în desfășurarea evenimentelor care finalmente au dus la marea cotitură istorică de la 23 August 1944. S-a creat astfel baza marilor transformări care au avut loc în cei 22 de ani de cînd se scrie istoria făuririi României Socialiste. Transformările din toate domeniile vieții au avut în mod firesc o puternică repercusiune și în domeniul culturii și artei, considerată, în vremea regimurilor trecute, ca un privilegiu al celor avuți, destinată să asigure desfătarea acestora. În cadrul coordonatelor social-politice și culturale noi, arta este chemată să înfrumusețeze viața celor mulți, să oglindească în conținutul ei gîndurile și sentimentele cele mai avîntate ale întregului nostru popor.

Partidul ne-a învățat în același timp că arta poate avea viabilitate, își poate îndeplini înalta ei menire atunci cînd este o artă umanistă, inspirată din cele mai nobile idealuri etice și estetice.

Azi lucrările compozitorilor se bucură de condiții nicicînd existente în trecut de publicare și difuzare, de promovare multilaterală. Lucrări în genul simfonic, operei, în genul instrumental sau coral, de muzică de cameră, cînd abia s-a uscat cerneala pe filele partiturilor, sînt prezentate publicului. Cîte nopți a trebuit să sacrificăm noi, compozitorii din generațiile mai vîrsnice, pentru a ne copia singuri știmele, cîți ani de așteptare, adesea zadarnică, pentru a găsi loc în programul vreunui concert al filarmonicii sau operei. Cine, în afară de marele Enescu, s-a gîndit să sprijine pe atunci pe muzicienii români ?

Azi, arta muzicii înflorește și se dezvoltă cu impetuozitate; iată de ce, la cea de-a 45-a aniversare a înființării Partidului Comunist Român, compozitorii și muzicienii din țara noastră aducem prinos de recunoștință, făcînd legămînt că vom servi cu talentul și capacitatea noastră de muncă, poporul condus de Partid pe drumul către un viitor tot mai luminos.

ZENO VANCEA

La 45 de ani de la înființarea P.C.R., e aproape cu neputință să cuprinzi, cu un singur gînd, rolul său uriaș în dezvoltarea pe toate planurile a patriei noastre. Cifrele, care indică laconic tot ce se crează, au nevoie de tomuri întregi pentru a da o imagine a nestăvilitului mers ascendent al poporului nostru către culmile civilizației.

În lumea noastră contemporană,în care în multe țări, forțe politice contrarii se confruntă în încleștate lupte, țara noastră își făurește pașnic, cu fermitate și în chip armonios viitorul său luminos. Prestigiul mondial al țării noastre este prestigiul stabilității și serozității cu care poporul construiește socialismul.

Datorăm descătușarea energiilor creatoare ale acestui popor, luciditatea cu care ne făurim propria noastră istorie, ideilor marxism-leninismului, Partidului Comunist Român.

Înțelegînd bine acest adevăr, vom înțelege că înflorirea artelor din patria noastră se datorește politicii înțelepte a Partidului nostru, care stimulează elanul creator în toate domeniile de activitate.

Ca om de artă, ai în fața ta nesfîrșite posibilități de afirmare. Cu toți avem însă datoria de onoare să corespundem încrederii ce ni se acordă ca și făuritorilor pasionați ai civilizației materiale din patria noastră: omul de pe ogoare, cel din uzină, tehnicianul, savantul.

Nu e ușor, desigur, să făurești opere de artă care să îmbogățească patrimoniul cultural al țării. Se cere pentru aceasta multă fantezie, o bogăție de idei, cunoaștere profundă a vieții, o elevată inspirație. Apoi, valorile culturale pe care le crează artiștii romîni sînt din ce în ce mai mult în atenția lumii întregi, ca o consecință a prestigiului de care vorbeam mai sus. Iată de ce arta noastră are astăzi, în 1966, cînd aniversăm Partidul nostru, sarcina deosebit de grea de a fi la înălțimea marilor realizări, pe care el le conduce pe tot întinsul patriei, ca și aceea de a trimite mesaje artistice convingătoare pretutindeni, de ceea ce se petrece în acest colț de lume.

Arta componistică din țara noastră poate raporta cu mîndrie realizări de seamă : unele din ele sînt cunoscute întregii țări, multe altele așteaptă să răsune în sălile de concert.

Aș vrea să exprim cu acest prilej un deziderat major : cred că trebuie să imprimăm un dinamism sporit vieții noastre muzicale prin idei mai creatoare, mai ingenioase, prin folosirea mai variată și mai intensă a posibilităților de care dispunem. Criticile aduse operei, operetei, chiar vieții de concert, publicațiilor de teorie și popularizare a vieții artistice, trebuie să ne dea de gîndit și să ne unească eforturile pentru a le rezolva.

Urmînd directivele date de Partidul nostru, cuprinse în documentele Congresului al IX-lea, să ridicăm arta noastră pe cele mai înalte culmi ale valorilor spirituale contemporane.

Să ne măsurăm cu cele mai mari creații din arta zilelor noastre cu încredere în puterile proprii și cu conștiința clară că reprezentăm o lume tînără, căreia îi aparține VIITORUL !

THEODOR GRIGORIU

Aniversarea de 45 de ani ai Partidului constituie unul din acele evenimente majore care prilejuiește aduceri aminte, adînciri în trecutul de muncă și luptă ca și pătrunderea în viitor dezvăluind lucrurile de mîine și oamenii săi.

Un trecut *glorios definit prin vîrsta Partidului și secolele de luptă pe care le continuă la un nivel suprem,* un prezent *care ne impune în lume printr-o mare bogăție spirituală,* un viitor *ce se anunță în contururi de foc și lumini solare semnifică măreția aniversării de azi.*

Trecut, prezent și viitor, iată un triptic — am spune— de mare amploare simfonică. Drama frămîntărilor alternează cu unduirile cele firave ale sufletului uman, iar popoarele trăiesc aievea momentele partiturii operei într-un cîntec al naturii, societății și omului stăpîn pentru totdeauna pe viața sa.

Apariția unui partid de tip nou în istoria mișcării noastre muncitorești însemnează o nouă epocă și în istoria culturală a țării, căci, preluînd cele mai bune tradiții de luptă ale poporului, Partidul Comunist din România încadrează lupta maselor pe făgașul adîncit în istorie al socialismului științific. Existența unui partid comunist, lupta și munca sa pentru o societate liberă, avea să arunce o lumină nouă asupra artei, înrîurind dezvoltarea ei.

Prin activitatea directă de îndrumare a luptei revoluționare, prin organizațiile și publicațiile legale și ilegale, partidul a fost mereu prezent în viața poporului. Ideile mari ale luptei patriotice, aspirațiile înalte ale poporului pentru a căror împlinire partidul a militat cu abnegație, au înrîurit arta lui M. Sadoveanu, gîndirea lui George Enescu, viziunea lui N. Tonitza. Arta noastră are astăzi o profunzime revoluționară pe care n-a atins-o niciodată și o expresie contemporană superioară, care răspunde marilor probleme ale vieții de azi. O bogăție cantitativă a vieții muzicale și un proces de creștere calitativă exprimă azi perspectiva viitorului luminos pe care îl are muzica noastră în ansamblul culturii noi socialiste.

ROMEO GHIRCOIAȘU

Epopeea luptei comuniștilor și dramaturgia oratoriului

de Nicolae Rădulescu

În peisajul artistic al muzicii noastre, creația vocal-simfonică, ca modalitate artistică legată organic de sensul actual al istoriei patriei, ocupă o poziție cheie. Muzica vocal-simfonică în înțelesul actual al cuvîntului este un gen nou în arta românească, a cărui apariție a fost favorizată de prefacerile social-politice și culturale din societatea noastră. Se cuvine să ținem seama de încercările făcute înainte de 23 August 1944 (Iacob Mureșianu, George Dima, Sabin Drăgoi — și imediat după aceasta Paul Constantinescu), pentru ca să putem aprecia așa cum se cuvine locul formelor vocal-simfonice la noi. După 1944 atenția creatorilor s-a îndreptat adeseori către oratoriu, cantată, poem vocal-simfonic, baladă vocal-simfonică etc. ajungînd ca în numai un deceniu să fie făurită o bogată tradiție a genului în arta românească.

Nașterea și dezvoltarea lui este strîns legată de fenomenele revoluționare petrecute în cultura țării, de punerea bunurilor artistice la îndemîna celor mai largi pături de oameni ai muncii, de creare a numeroase mari ansambluri simfonice și vocale, de transformarea conștiinței și idealului estetic al creatorilor, care sub îndrumarea și cu sprijinul neîncetat al partidului au pășit pe calea deschisă de revoluția populară.

Muzica vocal-simfonică și-a dovedit actualitatea printr-o serie de trăsături care fac din ea gen cu multiple rezonanțe contemporane, capabil să cuprindă și să dezbată o problematică diversă, capabil să poarte într-o formă vie un mesaj de mase.

Înregistrîndu-se succesele repurtate pe tărîmul creației originale în acest domeniu, în Rezoluția conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor se arată în același timp că muzica vocal-simfonică este capabilă „să exprime în mod direct și puternic, în toată diversitatea și complexitatea lor, procesele de transformare a societății". Acest lucru subliniază o dată mai mult importanța muzicii vocal-simfonice ca gen capabil să oglindească cu o mare forță de expresie prefacerile contemporane. În aceeași măsură crește răspunderea față de mase, față de prezent, a creatorului de artă care îl abordează.

Diversitatea ne întîmpină în cuprinsul muzicii vocal-simfonice românești ce alcătuiește în prezent un trunchi robust și bogat crescut din germenele cîntecelor de mase, din mlădițele primelor lucrări cu caracter de suită corală cu acompaniament apărute în urmă cu aproape două decenii. De la factura rapsodică și de imn a acestora s-a trecut treptat, corespunzător îmbogățirii experienței compozitorilor în domeniul muzicii corale și simfonice la forme mari epice și dramatice, care au afirmat maturizarea genului. În aceeași măsură genul evolua către o sinteză a cuceririlor pe tărîm coral și instrumental-simfonic, căpătînd o însemnătate crescîndă în ansamblul creației noi.

Ca specie muzicală pregnant conturată, oratoriul se situează în centrul genului, fiind — dintre toate formele vocal-simfonice în măsură să redea cu predilecție mesajul de masă, sentimentele și ideile grandioase, într-o atmosferă

plină de suflu epic și la proporții monumentale. Trăsăturile specifice ale oratoriului oferă creatorilor o vastă gamă de posibilități dramatice și expresive, menită să cuprindă și să angajaze mase mari de ascultători, capabil să întruchipeze o amplă varietate de concepții și realizări muzical-poetice, de la drama patetică, pînă la adevărate fresce de luptă socială și întruchipări filozofice ale contemporaneității.

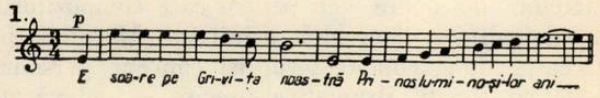
Semnificativă pentru epoca în care trăim apare transformarea și îmbogățirea oratoriului în conținut și formă. Apărut în condițiile specifice cinquecento-ului italian, oratoriul a oglindit o vreme un conținut umanist în cadrul subiectului religios sau mitologic, al concepției contemplative. În prezent se dinting în evoluția formei două tendințe fundamental opuse: una de izolare, de rupere a oratoriului de realitate, tendință ce bîntuie mai cu seamă în muzica occidentală de orientare abstracționistă, ermetică — și alta de înnoire a sa prin ancorarea în viața contemporană, în schimbările revoluționare ale prezentului*). Sub acest aspect se cuvine subliniată contribuția importantă pe plan internațional pe care o aduc compozitorii români, alături de compozitorii din celelalte țări socialiste, la transformarea genului, înfăptuind un salt calitativ pe scara dezvoltării istorice a oratoriului.

În acest context apare firească îndreptarea creatorilor noștri către zugrăvirea în oratoriu a luptei revoluționare a poporului, călăuzit de partidul clasei muncitoare. Abordînd această temă deosebit de importantă și cu excepționale potențe dramatice, ei și-au pus o serie de probleme de concepție și realizare, privitoare printre altele și la dramaturgia internă a oratoriului, ca formă sincretică de expresie și ca specific al formei muzicale.

Specificul acestei teme și cadrul de complexitate majoră al oratoriului pun în fața creatorilor probleme de răspundere referitoare la: conflictul forțelor antagonice, raportul dintre trecut și prezent, perspective către viitor etc.

Valoroase soluții artistice în acest sens prezintă oratoriile „Grivița noastră" și „Zorile de aur" de G. Dumitrescu pe versuri de C. Theodorescu. „Grivița noastră" este o lucrare reprezentativă pentru preocuparea care se vădește în vremea din urmă la unii artiști de a alege modalități din ce în ce mai variate de realizare, soluții dramatice tot mai complexe de înlănțuire a evenimentelor, evitînd astfel schematismul și rutina. Spre deosebire de tipul de oratoriu „cu narațiune obiectivă", care se prezintă în ansamblu sub forma unei succesiuni epice — așa cum este oratoriul „Tudor Vladimirescu" — libretul oratoriului „Grivița noastră" este conceput ca un poem lirico-dramatic de amplă respirație. Zugrăvirea eroicelor lupte ceferiste se face la modul liric și este străbătut de patos revoluționar. Factorul subiectiv prezent în poem îndeplinește rolul unui puternic element mobilizator. Construcția tripartită ciclică adîncește sensul evocator și dă o mai mare pregnanță contrastului dintre Grivița de ieri și cea de astăzi.

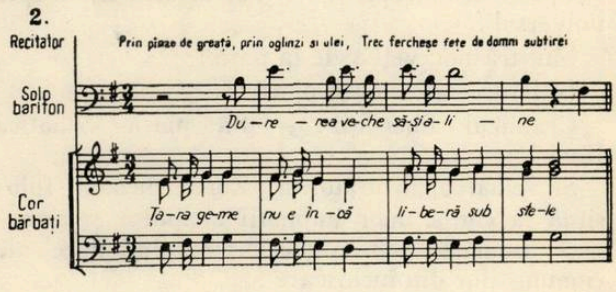
Evocarea epopeii ceferiștilor, care ocupă partea centrală a oratoriului, este prezentată în perspectiva istoriei, alăturată fiind imaginilor prezentului. În acest chip, viața de azi apare ca un rezultat firesc al luptelor clasei muncitoare, ceea ce adîncește considerabil perspectiva evocării istorice. Chipul Grivței de azi e redat de o melodie cantabilă, cu caracter dinamic care apare în prolog și este reluată în epilog:



O trăsătură specifică a oratoriului o constituie forma de exprimare scenică dar neteatrală a evenimentelor, nu în spectacol ci în concert. Se ivește astfel necesitatea creării caracterului de dramă fără a apela la mijloacele de realizare scenică. Unul dintre elementele care poate îndeplini o asemenea funcționalitate este povestitorul, căruia îi revine o funcție de seamă în genul oratoriului monumental. În oratoriul de față libretul încredințează povestitorului un rol mai complex decît acela de a completa regia, înlocuind decorul și mișcarea; el zugrăvește atmosfera, sugerează starea lăuntrică a celorlalte personaje, înregistrează tensiunile. Iată un moment reprezentativ:

„În seara de pomină, ultima seară
Atunci în februarie '33
Văzură flămînzii și goii spre ei
Mișcînd baionete la armă
și-n poziția de tragere mitraliera
Cu reci reflexe de oțel taciturn.
Și locomotivele toate strigară
în plină alarmă,
Și-n plină alarmă sirena din turn!"

Alteori povestitorul figurează fundalul în timp ce pe primul plan rămîn luptătorii — corul și bătrînul ceferist. Compozitorul, cu un admirabil simț dramatic, sincronizează contrapunctic cele trei planuri de desfășurare a acțiunii într-un schimb pregnant de replici:



*) V. Tomescu: Aspecte ale muzicii vocal-simfonice românești, în SCIA 1/1964, p. 71 (Seria Teatru, Muzică, Cinematografie).

O îmbinare interesantă a schemei ciclice cu modalitatea epic-obiectivă o aflăm în oratoriul „Zorile de aur". Gîndit ca o frescă amplă în genul monumental, el înlănţuie evenimentele pe firul lor istoric dar le încadrează cu imaginea prezentului. Spre deosebire de „Griviţa noastră", de data aceasta prezentul este tratat ca un element tematic care, apărînd concentrat în prima parte, va fi înfăţişat în toată grandoarea lui în ultima parte — printr-un procedeu dramatic de efect analog dinamizării motivice.

În oratoriu se remarcă dramatizarea la maximum a construcţiei, concepută ca o suită de tablouri grupate în 4 părţi mari, corespunzînd actelor unei opere, gen pentru care compozitorul a dovedit o deosebită afinitate. Mergînd pe această linie, compozitorul îşi concepe personajele cu funcţii dramatice precise — adevărate roluri — la care contribuie din plin şi tratarea muzicală. Astfel, grupul personajelor simbolice cuprinde două figuri antagoniste : crainicul libertăţii, care personifică forţa vie a partidului comunist, şi crainicul cotropirii, întruchipînd fascismul şi dictatura antonesciană. Acesta din urmă este conturat deosebit de sugestiv în versuri ca :

„Nainte ! nainte !
Voi turme, eu lup. Cel tare
Vă sfîşie-n ghiare.
Ideea cea nouă cu colţii o rup,
Pe veci despicînd-o de trup...
Vulcan, eu cutremur puternice stînci,
Le-azvîrlu-n văile adînci ;
Vă-nfăşur pe toţi în lanţuri de foc,
Robia e-al vostru soroc."

Crainicul libertăţii apare ca purtător de cuvînt al năzuinţelor maselor, pe care le mobilizează la lupta împotriva întunericului. Misiunea lui atinge o maximă încordare dramatică în simbolica vînătoare şi agonie a fiarei, unde dialogul e o coliziune de replici nervoase :

Crainicul cotropirii : — Voi distruge lumii voastre mersul !

Crainicul libertăţii : — Ajunge !

Cor : — Ajunge !

Crainicul cotropirii : — Cenuşe fac ţară de ţară !

— Crainicul libertăţii : — Tăiată-i retragerea!

Cor : — Ajunge !

Crainicul cotropirii: — Voi arunca în noapte universul !

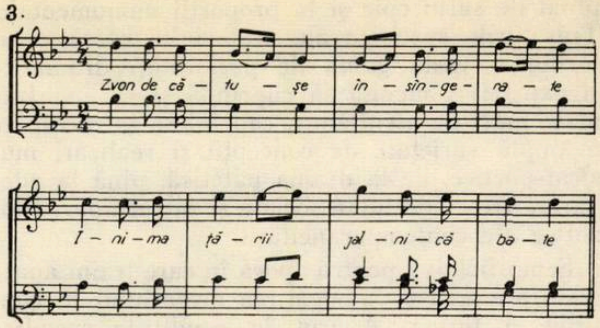
Sînt trăznet, veţi arde în pară !

În lături ! glotaşii să piară !

Crainicul libertăţii : — Să piară sălbatica fiară !

Se remarcă, în oratoriul „Zorile de aur" folosirea la cor a unor intonaţii melodice şi armonice asemănătoare cîntecelor revoluţionare ale comuniştilor din închisoare :

3.

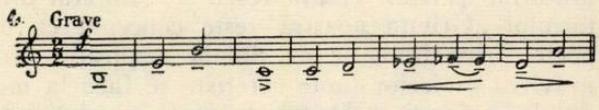


Abundenţa scenelor (24 tablouri) pe care le conţine libretul duce însă la o oarecare fărămiţare şi diluţie a substanţei emoţionale pricinuită şi de cîteva momente poetice mate.

O problemă esenţială pentru formele mari ale muzicii vocal-simfonice o constituie selecţia şi organizarea episoadelor, astfel încît structura generală să răspundă cerinţelor unei desfăşurări logice, să prezinte continuitate şi legătură. Sub acest aspect, unele scenarii nu exploatează aşa cum ar trebui principiile de mai sus. În oratoriul „Zorile de aur", de pildă, partea a II-a a poemului adoptă o structură interioară care, după părerea noastră, distanţează unul de altul momentele cheie ale acţiunii.

Una din lucrările ce abordează tema luptei poporului condus de comunişti este oratoriul „Pe lespedea eroilor" de S. Sarchizov. Autorul a procedat el însuşi la operaţia de alegere şi orînduire a celor 10 poeme care formează libretul. Deşi alcătuit din poeme scrise de autori diferiţi (Alexandru Toma, Dumitru Corbea, Ştefan Iureş, Eugen Jebeleanu, Nina Cassian) la date diferite, libretul nu este un conglomerat. Compozitorul a găsit şi a reliefat şi prin mijloacele dramaturgiei muzicale, firul lăuntric care uneşte poeziile, instituind astfel între episoade o legătură care exclude factura rapsodică şi conferă în schimb lucrării unitatea internă a unei suite lirico-dramatice de amplă forţă evocatoare. Părţile se succed după criteriul înlănţuirii cronologice înscriind o linie emoţională ascendentă, ce culminează cu momentul istoric revoluţionar de la 23 August 1944: „Durerea", „Prima carte"; „Bat mîini nevăzute"; „Ani de lupte, ani de greve"; „Nu se mai poate"; „Doftana-nspumată"; „Pe lespedea eroilor"; „Cîntec de leagăn"; „Revolta morţilor"; „Era nalt flăcăul meu".

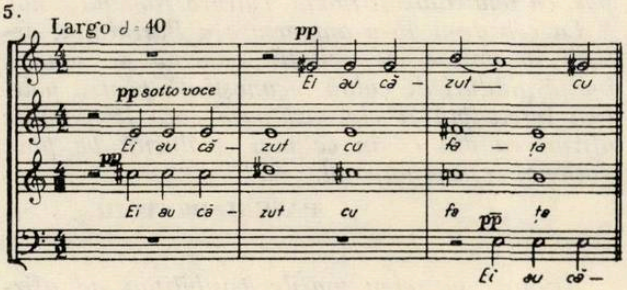
Prologul începe cu motivul grav, apăsător al durerii, care va reveni cu aceeaşi semnificaţie în interiorul altor secţiuni.



Un rol important în genul oratoriului şi ţinînd de latura lui dramatică, sînt menite să-l îndeplinească personajele simbolizînd forţele sociale şi etice care intervin în dinamica lup-

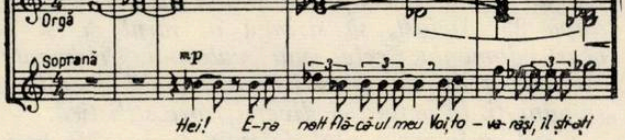
tei. Cel dintîi şi cel mai însemnat dintre acestea îl reprezintă, desigur, corul. Glasul lui întruchipează gîndurile şi acţiunile eroului colectiv care ocupă, în general, ponderea principală în muzica noastră vocal-simfonică. În oratoriul „Pe lespedea eroilor", corul apare în 8 din cele 10 părţi şi reprezintă glasul poporului, al maselor de greviști, al luptătorilor pentru libertate. Tratarea corală se remarcă prin varietate şi dramatism. Aşa de pildă în partea a VI-a intitulată „Pe lespedea eroilor", compozitorul foloseşte corul cvasi a cappella într-o scriitură apropiată de cea preclasică dar îmbogăţită cu perspectiva armoniei moderne.

5.



Finalul, prin seninătatea lui, iluminează întreaga frescă a luptei. Aici se află concentrat sensul uman al mesajului artistic, fuzionează cele două planuri revoluţionare — social şi individual — făcînd ca sacrificiul vieţii să-şi afle împlinirea în lupta colectivă încununată de izbîndă a clasei muncitoare :

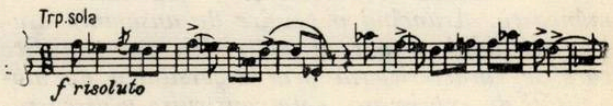
6.



Dacă compozitori ca Gh. Dumitrescu de exemplu, tind să apropie oratoriul de genul operei, şi crează generalizarea prin personaje şi împrejurări tipice, alţi compozitori, printre care şi T. Olah adoptă o concepţie deosebită. În oratoriul său „Constelaţia omului" scris pe versurile poemului „150.000.000" de Maiakowski, T. Olah folosind experienţa cantatelor sale anterioare şi a muzicii orchestrale, merge pe calea maximei generalizări tematice şi dramatice impusă în acest caz de însăşi conţinutul lucrării constituit de glorificarea revoluţiei proletare în dimensiunile ei cele mai generale, în esenţa ei etern comunistă. Adecvîndu-şi realizarea acestei concepţii, compozitorul a folosit forme instrumentale, care datorită specificului lor corespund cel mai bine cracterului de generalizare, reflectat în versuri :

„Cine-ar lua soarele, luna, la zor :
Zile şi nopţi de ce rînduiţi ?
Şi-apoi cine-ar numi pe-al pămîntului
genial autor
Tot aşa şi poemului meu nimeni nu-i este
plăsmuitor ;
Rostul lui e cuprinderea vremii ce vine."

Întreaga lucrare este un amplu ciclu de variaţiuni alternînd cu fugi şi interludii, bazate toate pe o temă populară din Bihor, uşor modificată de compozitor.



Folosind cu o tehnică desăvîrşită resursele expresive excepţionale ale temei, compozitorul dezvoltă de-a lungul seriei de variaţiuni o concepţie dramatică unitară, care dă lucrării aspect de monolit. În chip special se remarcă viziunea mitingului mondial al comunismului triumfător, care a generat compozitorului momente pline de grandoare :

„Pămînt, înainte! Rodul ţi-l strînge,
Seceră, treieră, înfloreşte cu rost.
Iliada de jertfe, revoluţii şi sînge,
Odisea de foame pentru tine au fost".

Eroica luptă a comuniştilor a fost tratată de asemenea în oratorii ca „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga, „Ştefan Furtună" de Wilhelm Berger, „Lazăr de la Rusca" de Diamandi Gheciu, care aduc fiecare o substanţială contribuţie la dezvoltarea genului în muzica noastră.

În articolul de faţă am urmărit să desprindem cîteva aspecte referitoare la dramaturgia oratoriului legat de tema luptei revoluţionare, fără să avem pretenţia de a epuiza toate problemele care se pot ridica. Din cele de mai sus se degaja însă cu prisosinţă noul pe care-l îmbrăţişează creaţia noastră vocal-simfonică, aportul ei valoros la îmbogăţirea peisajului artei muzicale româneşti.

În chip firesc, în marea plăsmuire a muzicii contemporane, fiecare popor, fiecare şcoală de compoziţie caută să-şi aducă contribuţia sa. Este un fapt legitim care izvorăşte din necesitatea de adîncă şi veridică valorificare a potenţelor de expresie proprii unui popor. Acest proces a devenit posibil la noi ca urmare a unei excepţionale şi constante înfloriri a culturii româneşti, sub îndrumarea şi cu sprijinul partidului, a unei culturi care îşi are locul ei bine definit în contextul vieţii sociale din patria noastră, şi care, ţinînd pasul cu ritmul fără precedent al dezvoltării ţării în toate domeniile şi pe toate planurile, reuşeşte să satisfacă cerinţele mereu mai exigente ale unui popor sensibil la frumos.

Umanismul larg al culturii noastre socialiste este o trăsătură definitorie şi pentru muzica românească. Aruncînd o privire de ansamblu asupra stadiului actual al activităţii componistice care se caracterizează prin diversitatea de modalităţi de exprimare şi de construire a discursului muzical, ne dăm seama de consecinţa pozitivă, firească şi necesară a sprijinirii pe tradiţia bogată a artei româneşti ca urmare a îndrumării înţelepte de către partid a artistului creator.

Evident, exigenţele sînt din ce în ce mai mari. Procesul de creaţie implică o atentă scrutare a posibilităţilor existente, spiritul inovator trebuind să genereze soluţiile şi modalităţile cele mai adecvate. A face artă înseamnă a munci cu tenacitate, a depune un considerabil volum de muncă, a privi produsul finit de pe o poziţie critică.

Faptul că mulţi compozitori caută să se autodepăşească, să dea tot ce au mai bun, va face posibil progresul continuu al muzicii noastre, ceea ce corespunde înaltei chemări adresată muzicienilor astăzi.

WILHELM BERGER

Ceea ce caracterizează existenţa unui artist în ţara noastră este eficacitatea cu care — datorită condiţiilor ce i s-au creat — îşi poate consacra forţele pentru edificarea unor opere durabile menite să reflecte problematica majoră a epocii, să toarne un bogat conţinut de viaţă. Mărturie în acest sens stă dezvoltarea impetuoasă a artei româneşti.

Sîntem departe de vremurile cînd un Eminescu îşi irosea puterile într-o muncă obscură de redactor de gazetă, cînd un Luchian murea în mizerie, cînd un Caragiale era silit să se expatrieze, în faţa neînţelegerii sau chiar ostilităţii cercurilor oficiale.

Condiţiile create artistului îl obligă însă la un răspuns care nu poate fi decît întărirea continuă a eticii profesionale, intransigenţa în ce priveşte calitatea, efortul pentru realizarea maximă, în pas cu cele mai valoroase cuceriri ale contemporaneităţii. În acest sens trebuie — cred — să înţelegem îndemnul tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului, în raportul său la cel de al IX-lea Congres : „Esenţial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-şi individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conţinutul operei sale, să urmărească ca ea să-şi găsească drum larg spre mintea şi inima poporului".

În înfrăţirea cu idealurile poporului poate găsi artistul acel nou *care, filtrat prin propria sa sensibilitate, să-i asigure un loc de cinste în rîndul creatorilor de artă ce construiesc pas cu pas, cu tenacitate şi talent, cultura României noi.*

La cea de-a 45-a aniversare a Partidului, artiştii în unison cu ceilalţi oameni ai muncii înalţă gînduri de caldă recunoştinţă pentru politica înţeleaptă şi clarvăzătoare care le permite afirmarea din ce în ce mai strălucită pe plan naţional şi internaţional.

PASCAL BENTOIU

Aş dori să relev marile posibilităţi de afirmare a culturii româneşti. România a fost şi este o ţară a marilor talente. În trecut, majoritatea acestor talente se afirmau cu mare greutate şi în mod izolat. Nu existau condiţiile, climatul favorabil pentru promovarea artiştilor. Clasele dominante nu puteau da posibilitatea şi orizontul strîngerii într-un nucleu a latenţelor, resurselor, valorilor acestui popor.

Singura forţă capabilă să facă acest lucru este Partidul Comunist Român, care a ştiut, de-a lungul acestor decenii, culminînd cu perioada de după 23 August, să strîngă în jurul ei, şi în acest domeniu, cele mai valoroase elemente. Aceasta a dus la maturizarea actuală a culturii româneşti, la ampla ei diversificare stilistică.

Cred că în momentul de faţă avem toate posibilităţile de a ne afirma printre puţinele ţări din lume în arta cărora să existe cele mai favorabile perspective, cel mai larg orizont, în care să se afirme tendinţele viabile, autentice, în domeniul exprimării artistice, trăsături caracteristice artei noi socialiste.

În contextul muzicii contemporane, aceste trăsături reprezintă o unitate, o voce proprie, o şcoală românească de înaltă ţinută. Prestigiul ei este acum în plină afirmare, fapt remarcat şi de personalităţile marcante ale vieţii internaţionale, de presa de peste hotare.

De noi, artiştii, depinde ca să fie cît mai rodnic acest climat creat de Partid în toate domeniile vieţii ţării noastre, rezultat al eroicei sale lupte pentru fericirea poporului. Toţi artiştii trebuie să ne unim eforturile în slujba înaltelor idei ale Partidului, reflectînd şi în munca de creaţie cele mai nobile ţeluri, ale întregului popor — umanismul socialist, patriotismul, pacea.

TIBERIU OLAH

Modalitatea lirică a cantatei și tema patriotică

de Petre Codreanu

Sînt, în muzica românească cîteva genuri a căror deplină înflorire se datorește noilor condiții sociale și culturale de după Eliberare ; genul vocal-simfonic, fără îndoială, printre primele din acest punct de vedere. Stimularea creației vocal-simfonice s-a făcut atît în ce privește asigurarea condițiilor de interpretare în concert cît și, mai cu seamă, în ce privește un univers tematic nou, atrăgător, bogat în posibilități de întruchipare muzicală a ideilor și, prin aceasta, revelator și stimulator pentru inovații autentice.

Tradiția ocupă, în acest gen, un loc relativ restrîns și, date fiind noile necesități, se poate considera că locul a trebuit să fie defrișat pentru a putea împămînteni forme noi pentru expresii noi. Noțiunea de cantată s-a închegat în însuși procesul creației, și definiția din lexicoane nu cuprinde — și nici n-ar putea s-o facă — toate notele distinctive ale acestui gen, așa cum s-a cristalizat în ultimii 21 de ani în muzica românească.

O distincție între cantată — ca gen preponderent liric — și oratoriu — expresie eminamente dramatică — se impune, deși orice delimitare riscă să fie răsturnată de realitate. Conținutul de viață al unei lucrări nu poate fi exclusiv liric sau exclusiv dramatic, interpătrunderile sînt nu numai greu de ocolit ci chiar necesare, pentru a putea cuprinde, în toată complexitatea, fenomenul reflectat. Lirismul este propriu omului nou, el se întîlnește în faptul cotidian, fie că este suprema încordare a muncii creatoare, fie contemplația senină, destinsă a unui colț de natură. Lirismul poate presupune, de asemenea, și acțiune, el nefiind o stare pur extatică. Cantata poate îmbrățișa deci — și așa s-a și întîmplat — un univers mai larg decît în accepțiunea sa clasică.

Procesul nașterii cantatei românești este strîns legat de marile prefaceri care au avut loc în societatea noastră, în conștiința maselor. O simplă parcurgere a titlurilor relevă o mare varietate tematică, unitară însă prin sfera abordată. Avîntul tineresc, elanul constructiv, construcția noilor obiective, electrificarea, elogiul adus păcii, chipul luminos al eroului comunist, evocarea măreței zile a eliberării, glorificarea partidului, a patriei libere — sînt cîteva dintre cele mai frecvente teme care au constituit centrul, miezul noilor lucrări. Stricta actualitate a tematicii a făcut să crească temperatura interioară a procesului de creație, cît și interesul publicului, avid să regăsească în artă momentele importante pe care le trăiește. Prin fuzionarea ansamblului vocal cu cel orchestral, resursele expresive specifice fiecărui element sînt reliefate sau reliefează, diversifică ori unifică sonoritatea de ansamblu, în funcție de particularitățile și sugestiile subiectului ales. Bogăția de idei și sentimente, forța de generalizare permit o tratare vocală și simfonică de mare diversitate. Multitudinea soluțiilor — viabile din punct de vedere artistic găsite (căci există, firește, și unele încercări ce nu pot depăși stadiul de experiment) — reflectă căutările creatoare

şi solicită la adîncirea şi explorarea şi mai departe a căilor de înfăptuire a unei muzici vii, convingătoare.

Există o dinamică elocventă a creaţiei româneşti de cantate, de la lucrările apărute în primii ani de după eliberare („Mai multă lumină" de Sabin Drăgoi — 1951, „Cantata tineretului" de Florin Eftimescu — 1948, poemul pentru voce şi orchestră „Mama" de Matei Socor — 1949, „Viaţă visului vom da" de Teodor Bratu — 1952, „Cantata Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn — 1953, „Balada despre Gheorghe Doja" de Constantin Palade — 1951, „Pe drumul tinereţii" de Vasile Timiş — 1953, poemul cantată „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru — 1949, „Cantata armatei" de Dinu Stelian — 1949 ş.a.) pînă la cele de dată mai recentă („Odă oraşului meu" de Theodor Grigoriu — 1963, „Cantata anotimpului frumuseţii" de Walter Mihai Klepper — 1965, „Cantata nr. 3, de cameră" de Ştefan Niculescu — 1965, „Priviţi, se construieşte lumea noastră" de George Draga — 1963, „Lupta cu inerţia" de Anatol Vieru — 1961, etc.). Subliniind mai întîi că există excepţii, menţionăm că primele lucrări în acest gen se înrudeau, stilistic, cu suita şi cîntecul de mase. De la sine înţeles că aceste genuri sînt apte a reda cele mai subtile nuanţe ale gîndirii creatoare. Depline întruchipări muzicale ale ideii poetice (mărturie stă suita celor „7 cîntece din ulita noastră" de Paul Constantinescu sau corul „Steagul Partidului" de Matei Socor, pentru a nu cita decît două lucrări) şi concepţia unitară a cantatei, văzută ca o entitate compoziţională, adeseori de o logică strînsă şi un efect artistic corespunzător, constituie un cîştig al unei perioade mai apropiate (de pildă „Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru, care se înrudeşte, ca tratare, cu o formă de sonată ş.a.). Dacă adăugăm că unele lucrări vocal-simfonice nu sînt încadrate, prin titlu, nici în genul cantatei nici în cel al oratoriului pot adera prin unele trăsături la unul sau altul dintre acestea, se vădeşte caracterul complex, tabloul multiform al creaţiei noastre vocal-simfonice.

S-a închegat un stil al cantatei româneşti după două decenii de creaţie şi apariţia a cca 60 de lucrări ? Deşi procesul este în plină desfăşurare, fiecare nouă compoziţie relevînd trăsături noi, drumuri noi, experienţe şi sinteze, se poate afirma că există cîteva caracteristici fundamentale ale cantatei româneşti contemporane, cu fireştile deosebiri particulare, diversitatea de stiluri fiind şi aici expresia libertăţii de creaţie şi a unor temperamente şi personalităţi muzicale variate. În definirea acestor caracteristici vom pleca tocmai de la diversitatea menţionată.

Stilul este determinat, pe lîngă datele subiective ce ţin de măiestria, cultura şi temperamentul creatorului, şi de conţinutul temelor abordate. Or, după cum subliniam la început, cantatele româneşti au subiecte dintre cele mai variate, comune fiindu-le, tuturor, stricta actualitate.

Unele lucrări sînt inspirate de figuri şi momente din istoria patriei. Aşa sînt, de pildă, „Balada despre Gheorghe Doja", în care Constantin Palade evocă răscoala de la Bobîlna şi pe conducătorul ei, în imagini în care epicul se îmbină cu liricul; „Cantata Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn, frescă muzicală vie a istoriei capitalei din timpuri mai vechi (1848) pînă azi; „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru, elocventă prin echilibrul dintre partea vocală şi cea instrumentală, claritatea şi forţa imaginilor, prin utilizarea discretă şi totuşi pregnantă a elementului intonaţional şi ritmic popular, prin prospeţimea expresiei şi tehnica evoluată a scriiturii; „Evocare" de Mircea Istrate reflectă convingător momente din răscoala ţăranilor din 1907. Din luptele Griviţei Greviste, oglindite în versurile lui Nichita Stănescu, s-a născut ideia cantatei „Balada Sirenei" de Liviu Glodeanu. Unele lucrări nu se referă la evenimente istorice concrete, subiectul lor tratînd, la modul mult mai general, aspecte cum ar fi lupta poporului împotriva împilării, pentru libertate. Aşa este „Balada steagului" de Sigismund Toduţă, — a cărei eroină îşi exprimă profunda durere încercată prin moartea fiului său în lupta pentru un viitor luminos, lucrare realizată cu măiestrie tehnică, în stilul modal, polifonic propriu compozitorului. „Cantata pentru cor de femei, două flaute, coarde şi percuţie" de Tiberiu Olah este remarcabilă prin forţa sugestivă şi concizia dramaturgică, prin sobrietatea şi eficienţa expresiei.

Momentul eliberării, cel mai important eveniment din viaţa contemporană a poporului român, a constituit un bogat şi rodnic subiect de inspiraţie pentru poeţi şi compozitori. Descătuşarea absolută a personalităţii umane antrenată în noile condiţii în construirea unei societăţi drepte este o sursă lirică prin excelenţă. Cîteva lucrări în genul cantatei s-au impus ca realizări de o deosebită valoare. Astfel sînt „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah, în care expresia viguroasă zugrăveşte conflictul dintre trecutul întunecat şi viitorul luminos în momentul său cel mai elocvent — întoarcerea armelor, culminînd cu ideia mersului implacabil înainte al istoriei; poemul „Noapte de august" al lui Doru Popovici sugerează timpul cînd tot ce a fost hîd în viaţa omului începe să dispară în bezna trecutului, razele vii ale unui viitor cald apărînd, biruitoare ; din acelaşi eveniment este inspirată şi „Cantata eliberării" de Norbert Petri.

Numeroase sînt lucrările dedicate patriei socialiste, oamenilor săi harnici, înfăptuirilor lor, peisajului îmbogăţit de noile obiective ale construcţiilor şi industriei noi. „Mărire ţie, patria mea" de Mihail Jora este un imn de slavă plin de imagini generoase. De dimensiuni ample, clar construită şi accesibilă, „Cantata Patriei" de Laurenţiu Profeta, poate fi încadrată atît printre lucrările care prezintă aspecte din istorie cît şi ca un omagiu adus de compozitor republicii noastre. O „Cantată a patriei" a compus şi

Sergiu Sarchizov, ale cărui impulsuri lirice și-au pus și aici amprenta. Constantin Palade în „Cîntecul Patriei mele" sau Liviu Ionescu în „Ești liberă patrie" abordează aceeași temă a țării înfloritoare a zilelor noastre. Galați, nou și important obiectiv industrial pe harta României socialiste, a inspirat lui Theodor Grigoriu vibranta cantată „Odă orașului meu" iar frumusețea rîurilor și valorificarea energiei lor l-au îndemnat pe Gheorghe Costinescu să compună un „Cîntec apelor țării". Emoționant este omagiul adus patriei de către Aurel Stroe în „Cantata festivă". O lucrare cu același titlu și cu o potențare de asemenea măiestrită a intonațiilor și ritmurilor folclorice aparține lui Ștefan Niculescu.

Zilele noastre, bogate în evenimente, care înseamnă, fiecare un adaos la opera de desăvîrșire a construcției socialismului, și-au găsit și ele locul în opera poeților și compozitorilor. Au fost scrise astfel „Construim" de Ștefan Mangoianu, „Cantata anotimpului frumuseții" de Walter Mihai Klepper, „Noapte țărănească" de Myriam Marbé, „Cîntare unui ev aprins" de Cornel Țăranu, „Cantata bucuriei" de Ovidiu Varga. „Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru, „Cantata zilelor noastre" de Adalbert Winkler, „Minerii Jiului" de Theodor Bratu ș.a.

O temă centrală a creației contemporane în toate artele și în toate genurile este aceea a partidului, ca întruchipare a idealurilor celor mai înaintate, a ideilor atotbiruitoare ale marxism-leninismului, a umanismului fierbinte, a patriotismului înflăcărat, a luptei hotărîte pentru fericirea întregii societăți. Toate realizările în domeniul social și cultural se datoresc efortului colectiv unanim, în frunte cu oamenii cei mai destoinici și avîntați, comuniștii, în frunte cu Partidul Comunist Român. Dintre lucrările care își propun să zugrăvească în mod direct această importantă temă sînt de remarcat „Cantata partidului" de Emil Simon, „Comunistul" de Andrei Porfetye, „Poem pentru slava partidului" și „Comunistul" de Constantin Palade ș.a. Se impune însă mențiunea că tema partidului este prezentă, firește în majoritatea lucrărilor vocal-simfonice, ideia poetică ce le stă la bază fiind strîns legată de rolul partidului în viața noii societăți.

Unele lucrări în genul cantatei au ca subiect principal figuri de seamă ale mișcării comuniste sau ale culturii. Așa sînt „Glasul lui Lenin" de Alfred Mendelsohn, (materialul muzical este ordonat, pentru a sluji în mod adîncit ideii de bază, în trei secțiuni — Preludiu, Fantezie și Fugă), „In memoriam Mihail Sadoveanu" de Andrei Porfetye. Lupta pentru asigurarea păcii, ca una dintre preocupările cardinale ale omenirii contemporane, și-a găsit ecoul în lucrări cum sînt „Cîntecul păcii" de Zeno Vancea, „Cantata pentru pace" de Franz Xaver Dressler, „Tinerii soldați care au murit" de Liviu Glodeanu, „Pace va fi" de Walter Mihai Klepper, cantata „Porumbeii păcii" de Doru Popovici.

O astfel de trecere în revistă este, datorită multitudinii temelor și a cantității lucrărilor citate, fără îndoială, schematică; majoritatea acestor cantate, primite cu viu interes de public și critica muzicală, au fost comentate și analizate în presa de specialitate, subliniindu-se atît reușitele cît și scăderile lor. Am dorit însă să evidențiem, la rîndul nostru, ca una dintre caracteristicile principale ale cantatei românești contemporane, marea diversitate tematică. Și, după cum am afirmat, tema impune o tratare muzicală adecvată. care, alături de elementele de factură proprii fiecărui compozitor, asigură acea diversitate de stiluri proprie întregii noastre muzici.

Congresul al IX-lea al Partidului a dat o înaltă apreciere realizărilor culturii românești în ce privește creația artistică. În raportul său, tov. Nicolae Ceaușescu spunea: „În anii orînduirii socialiste, literatura și arta au cunoscut o continuă înflorire; au fost făurite numeroase opere de valoare, care, exprimînd în mod artistic viața bogată și munca avîntată a poporului aduc o contribuție de seamă la dezvoltarea culturii țării, la formarea conștiinței omului nou" (volumul Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, Ed. politică, București, 1965, p. 94). Tot documentele de partid subliniază și alte trăsături ale creației, proprii desigur și cantatei, cum ar fi caracterul partinic, caracterul popular, umanismul socialist.

Căutările creatoare ale compozitorilor noștri s-au îndreptat înspre găsirea mijloacelor adecvate pentru reflectarea cea mai convingătoare, la nivelul complexității realității, a temelor abordate. De aici și multitudinea de soluții, de forme etc. De la aparatul restrîns al cantatei de cameră (cum întîlnim la Vieru, Porfetye sau Niculescu) pînă la impresionanta desfășurare de forțe (grup de soliști, coruri mixte și de copii, orchestră mare, orgă etc.) compozitorii au avut la îndemînă un corp sonor variat, ca mijloc pentru conducerea și reliefarea ideii. Organizarea materialului muzical de la arhitectura simplă a suitei („Cantata bucuriei" de Ovidiu Varga), pînă la zămislirea întregii lucrări în cadrul formelor de sonată sau polifonice (Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru, „Cîntecul păcii" de Zeno Vancea") ca și dimensiunile restrînse sau, dimpotrivă monumentale, reflectă de asemenea preocupările autorilor de a conferi ideii lirice expresia muzicală cea mai adecvată. Din punctul de vedere al facturii muzicale, al trăsăturii vocal-instrumentale și al interpretării textului de bază, diversitatea este de asemenea evidentă. Integrarea aproape fără intervenții a melodicii populare, ca și unele tratări experimentale pot servi la tălmăcirea temei prin muzică, cu condiția ca rezultatul să fie din sfera artisticului, să emoționeze.

Fără îndoială că nu toate lucrările în genul cantatei și nu în toate în aceeași măsură se pot vedea semnele unei creații autentice, care prin valoarea sa să depășească stadiul de muzică ocazională sau de experiment; nu se poate afirma, de asemenea, că în acest gen, ca și în altele, au fost abordate toate aspectele legate de trecutul, prezentul și viitorul poporului nostru și

că nu au rămas nenumărate noi surse de inspirație pentru compozitori. Aniversarea a 45 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român prilejuiește, în toate sectoarele culturii noastre, bogate și îmbucurătoare analize și bilanțuri; totodată, această sărbătoare ne aduce în față imperativele creației noastre, atît de clar exprimate în documentele Congresului al IX-lea al Partidului : „Abordînd în toată amploarea și măreția, cu înaltă măiestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri sociale din România, a relațiilor dintre oameni și a vieții lor spirituale, reflectînd optimismul și vigoarea poporului, talentații noștri creatori au datoria de a făuri noi opere, care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale. Creația literar-artistică trebuie să fie pătrunsă de un profund umanism socialist, oglindind politica și activitatea partidului, închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului. Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și bun" (Rezoluția Congresului, în *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român*. Ed. Politică, București, 1965, p. 846).

Asemenea tuturor genurilor artistice. Cantata românească are în față, deci un univers vast, în care se va putea afirma cu strălucire.

Gînduri la aniversare

Partidul Comunist Român împlinește 45 de ani de existență.

Cei care au fost tineri cînd s-au înrolat în rîndurile sale de la înființare și apoi în anii grei ai ilegalității au astăzi tîmplele cărunte, alții nu mai sînt.

Atunci ca și astăzi Partidul reprezenta și reprezintă tinerețea, entuziasmul, forța lucidă, maturitatea de gîndire și acțiune a clasei muncitoare, a tuturor oamenilor cu adevărat progresiști, vizionari și făuritori ai viitorului.

Sînt mîndru că am făcut parte din rîndurile sale jumătate din acest răstimp. A fost perioada cea mai importantă, cea mai grea dar și cea mai frumoasă din viața mea.

De cînd, spre sfîrșitul războiului m-am apropiat, iar apoi am activat în rîndurile Partidului, m-am străduit să pătrund și să aplic învățătura sa în viață și în artă. Nu a fost nici ușor, nici simplu; dar un lucru este clar și a devenit cu timpul o convingere de nezdruncinat :

Nu există țel mai măreț pentru un om conștient al vremurilor noastre decît victoria definitivă a Socialismului și Comunismului spre care ne călăuzește cu pași siguri Partidul.

ALFRED MENDELSOHN

În anii ce au urmat Eliberării, Partidul Comunist Român a dat putință tuturor cetățenilor din țara noastră să-și pună în valoare puterea de muncă, disponibilitățile creatoare, talentul. Tinerețea ne-a fost în trecut grea, căci nu ne aduce aminte să fi primit vreun ajutor din partea oficialităților. Mulți dintre noi au fost nevoiți să-și cîștige existența cîntînd prin cinematografe și aceasta cînd reușeau să fie primiți.

A venit însă marea schimbare și o dată cu ea o eră nouă în viața tuturor oamenilor muncii din patria noastră. Artiștii, creatorii și interpreții muzicii s-au bucurat din partea Partidului de prețuirea, ajutorul, îndrumarea la care nu ar fi putut spera, sub trecutele regimuri, niciodată.

Ni s-au acordat distincții, titluri de merit, premii de stat, necunoscute, în trecut, nici de către însuși George Enescu.

Astăzi ne stau la îndemînă cele mai frumoase posibilități de afirmare pe tărîm creator și interpretativ, de valorificare a posibilităților creatoare în toate genurile.

Climatul de înaltă exigență artistică, specific condițiilor în care se dezvoltă arta socialistă, ne obligă să depunem toată străduința pentru a răspunde menirii artistice a vremurilor noastre.

Pe lîngă succesele muzicii ușoare românești care au intrat de mult în conștiința publicului, iubitorii genului și-au exprimat de nenumărate ori dorința de a îmbrățișa noi și valoroase creații care să reprezinte un adevărat ecou artistic al preocupărilor lor de viață.

Pe acest drum, documentele Partidului nostru reprezintă, și pentru muzicienii genului ușor, un îndreptar spre noi creații tot mai apropiate de viața și simțirea poporului.

GHERASE DENDRINO

Conținut și structură în opera contemporană

de Gheorghe Firea

Personalitatea unei culturi este hotărîtă, între altele, de aportul specific al genurilor prin care această cultură se manifestă; chiar inegal reprezentate în evoluția istorică sau grevate de disproporționalitate valorică, genurile — în totalitatea lor — constituie momentul dat al culturii. Faptul că, privită la scară universală, muzica, de pildă, a opinat rînd pe rînd pentru un gen predominant — madrigalul, concertul, suita, simfonia, opera — nu contrazice plămada culturii muzicale într-o interacțiune continuă a genurilor (pentru a nu mai vorbi de aceea a formelor). Genul socotit major este nu numai rezultatul „negării" genului major anterior dar și o rezultantă a acelora „periferice" contemporane, care împrumută celui acreditat de istorie ceva din trăsăturile proprii. În structura și spiritul unuia se vor regăsi, așadar, potențate, actualizate, trăsăturile celorlalte. Trebuie spus însă că procesul se petrece, aproape fără excepție, și invers. Genul predominant reprofilează unul sau altul dintre genurile paralele și, pătrunzînd în sîmburele lor vital, este adesea în situația de a le anihila sau de a le face să-și piardă cu desăvîrșire specificul. Exemplul elocvent este acela al operei romantice și cu precădere al celei postromantice, operă ce a trăit vreme de decenii sub semnul tiranic al simfoniei...

Se poate vorbi, fără îndoială, de o „problemă" a unor genuri aflate în momente de criză sau pe punctul de a se destrăma. Problema ar putea să ia însă aspecte îngrijorătoare doar în conștiința acelor contemporani în ochii cărora genul nu mai are vigoarea purității sale clasice, deoarece transformările survenite, ca urmare ale unor acumulări treptate și adesea imperceptibile, îndreaptă genul spre un altceva, calitativ nou și neîncadrabil în canoanele cunoscute. Sînt suficienți numai cîțiva ani uneori pentru a vedea că un gen renaște odată cu apariția unor noi temeiuri estetice, cu noile legături stabilite, cu readucerea la viață a unor genuri și forme aparținînd trecutului. După ce își aservește toate modalitățile de manifestare ale spiritului creator, tinzînd ea însăși către sleire, simfonia cunoaște o nouă înflorire adresîndu-se unui gen care-i preceda odinioară apariția : concertul de tip baroc. La antipodul instrumentalismului modern, prin aceeași întoarcere la origini, arta corală, constrînsă la supraviețuire pe un plan minor în timpul simfonismului romantic și al invaziei armonicului, redescoperă cantata și madrigalul. Înțelegerea procesului devenirii și întrepătrunderii diferitelor genuri poate fi una și aceeași cu înțelegerea fenomenului muzical integral, atunci cînd se urmărește adînc corelația dintre cauzele intrinsec muzicale și cele de ordin mai larg. Nu este o evoluție privită în sine, numai la nivelul unei formațiuni de specie artistică istoric determinată, ci o evoluție a limbajului muzical implicat în acea specie sau gen, a gustului și concepțiilor colectivității, pretinzînd o anume funcție estetică și socială, o condiționare în cadrul unei culturi (în sensul propriu al noțiunii) ce obligă la consensuri, la tovărășie de idealuri.

Genul operei — poate cel mai sensibil la direcțiile complexe ce se afirmă în cultură și

reflectînd fidel și nuanțat prefacerile din conștiința socială — se detașează cu deosebit relief în mișcările tectonice ale artei sonore din ultima jumătate de veac. În mod firesc integrată acelorași date ale problematicii, dar supusă și unor cauze specifice decurgînd din orizontul culturii și spiritualității românești, opera noastră contemporană comportă o dublă analiză în care determinantele de ordin universal vin să întregească viziunea asupra tradițiilor naționale.

★

Este adevărat că apariția școlii românești de compoziție nu se suprapune — printr-o calchiere mecanică — peste începuturile sau mai precis, reușitele notabile ale operei autohtone. (Evaluarea acestui gen ca fiind coloana vertebrală a unei culturi naționale este legitimă, cel puțin, pentru școlile din secolul al XIX-lea). Atenta observare a eforturilor trecute va releva interesul constant al muzicienilor noștri pentru creația lirică. Idealurile de la 1848 și năzuința de a înfăptui Unirea își găsesc ecoul în producțiile unui Flechtenmacher, Wiest, Wachmann, Dimitrescu sau Stephănescu. Lucrările lor, vodevilurile sau operetele *) corespundeau în mod firesc unui scop imediat, gustului în formare al publicului nostru, înscriindu-se totodată, ca intenție moralizatoare și dramaturgie, începuturilor teatrului românesc ilustrate prin Alecsandri sau Matei Millo.

Ultimele decenii ale secolului trecut și primele decenii ale secolului nostru se caracterizează prin asaltul general către formularea unui limbaj autohton pe baza folclorului (încă orășenesc, dar de o factură din ce în ce mai bine precizată). Nu este întîmplător că făuritorul primei simfonii românești, George Stephănescu, avea să fie călăuzit în lucrările sale cu caracter istoric destinate scenei lirice de același deziderat al unei exprimări specific românești. De data aceasta, era vorba nu de plăsmuiri ocazionale, cu o consistență dramatică oarecare, ci de opere veritabile. Deci exigențele artistice erau altele iar măiestria reclamată de un nivel superior. Oscilația între formula de operă italiană sau germană (Wagner începuse să acapareze conștiințele datorită stilului său romantic ardent, tehnicii dramatice a leitmotivului și simfonizării, toate promițătoare de adîncimi în sondarea psihologico-muzicală a situațiilor și caracterelor), cristalizarea, la un nivel abia incipient a limbajului muzical original **) nu erau de natură a netezi drumul unor capodopere. În afara acestor considerente de ordin strict componistic, este de subliniat că momentul încordării forțelor pe tărîmul operei nu se sprijinea pe librete de calitate, librete ce ar fi trebuit să emane dintr-o creație literar-dramatică superioară. Ciudat paradox : în timp ce modestele vodeviluri și operete ținuseră pasul cu eminența literară a vremii (Alecsandri), primele opere nu au găsit sugestii în ceea ce epoca oferea demn de luare aminte, în teatrul lui Delavrancea, Hașdeu, Alexandru Davilla.

Activitatea creatoare din perioada dintre războaiele mondiale înregistrează acel salt ce transferă muzica noastră cultă din toate domeniile de la faptul istoric la valoarea organică a unei culturi apărută într-un anume timp și spațiu. Limbajul este conturat, rezistența tuturor formelor și genurilor verificată. Cu nimic mai prejos altor domenii, acela al operei și baletului oferă acum realizări durabile. Alexandru Zirra se afirmă cu perseverență pe această linie („Alexandru Lăpușneanu", „Capra cu trei iezi"), Ion Nonna Otescu face dovada capacității sale într-o lucrare scenică — opera bufă „De la Matei citire", Sabin Drăgoi crează în „Năpasta" prototipul dramei noastre muzicale social-psihologice, Paul Constantinescu ne înzestrează cu neîntrecuta comedie „O noapte furtunoasă". Baletul prin „La piață" de Mihail Jora, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, „Priculiciul" de Zeno Vancea își cucerește drepturi asemănătoare (și, să recunoaștem, păstrate neștirbite de repertoriul zilelor noastre). În teatrul lui Ion Luca Caragiale creația de operă găsea, de astă dată, modelul ideal. Fenomenul afirmării muzicii noastre pe acest filon era departe de a fi fost minimal și de a nu fi interesat spiritele vremii. Consemnarea succeselor în publicistică, discuția pasionată în jurul mișcării dramatic-muzicale o dovedesc. Conturarea unei concepții estetice cu privire la destinele artei noastre muzicale ținea seamă de această realitate : „De la Baba Hîrca la Oedip se plămădește ființa muzicii românești", avea să proclame, într-o viziune egal urmărită de dorința modernizării și de prețuire a darurilor trecute, Constantin Brăiloiu.

Aceeași vreme și același domeniu de creație ne-au dat într-adevăr pe „Oedip" de George Enescu. Deținînd virtuți ce au situat-o în primele rînduri ale teatrului de operă contemporan, creația enesciană răspundea, fără îndoială, și cerințelor naționale de dezvoltare artistică, avînd să încununeze un domeniu care din acel moment nu avea a-și mai reproșa vreo „întîrziere" istorică. Gestul oedipean a contribuit la elevarea conștiințelor, ne-a alimentat mîndria națională, dar a rămas totuși un gest de natură etică în acele condiții. Reprezentarea în țară avea să o așeze abia în anii noștri la locul de frunte a evoluției artistice, pentru a modela gîndirea muzi-

*) Octavian Lazăr Cosma consacră partea introductivă a lucrării sale „Opera românească" acestor încercări, acreditate ca necesare de însăși evoluția ulterioară.

**) S-a dezbătut pe larg în muzicologia noastră problema stilului hibrid al creațiilor acestei perioade (Zeno Vancea); chiar mai tîrziu, așa cum arată Vasile Tomescu în studiul „Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească" după o fază necesară de „epigonism modern" care „a contribuit la creșterea experienței de creație a compozitorilor noștri" (p. 224) alte faze succesive tind spre organicitatea integrării melosului popular de la elementul cel mai simplu, melodia, și pînă la orchestrație și formă arhitectonică.

cala a generațiilor următoare și a influența o judecată estetică ce se înscrie în coordonatele vaste ale naționalului și universalului.

★

Părea că simfonismul fusese pe plan universal ultimul împrumut esențial contractat de operă dintr-un alt gen. El constituia una din condițiile structurării dramei wagneriene, baza tuturor artelor reunite în această manifestare sincretică.

Gratuitatea și convenționalul operei obișnuite fuseseră astfel, pentru un timp, învinse; urmașii lui Wagner credeau a fi în posesia formulei ideale a „operei viitorului". Dar cu tot sincretismul ei, drama muzicală va intra curînd în criză. Sensibilitatea modernă a fost cea dintîi care nu a mai acceptat lungile perorații ale simfoniei și cuvîntului reunite. Să fi fost doar o răzvrătire împotriva stilului romantic, devenit funciar în acest gen? Credem că nu. Cauza acestei reacții trebuie căutată mai adînc și anume însăși în miezul dramei wagneriene. Autorul ei — asemeni tuturor marilor inovatori pe tărîmul operei — a căutat să repună în drepturi cuvîntul față de muzică; dar aceasta a prilejuit maxima dezvoltare a timpului dramatic-literar pe temeiul și în dauna muzicii, hipertrofiate dimensional, care, în aceste condiții trebuiau să se adapteze dramei *pierzîndu-și timpul muzical specific.* Atîta vreme cît cele două modalități de gîndire, dramatică și muzicală, erau controlate de același spirit creator, asincronismul lor se rezolva în laboratorul intim al autorului. El devine însă iminent la un Strauss și la libretistul său Hugo von Hoffmanstahl, care n-au reușit întotdeauna să realizeze o corespondență între timpurile lor specifice de gîndire artistică.

În fața acestei situații, în care o bună parte a creației de operă continua rutinier convenționalismul operei tradiționale iar drama muzicală își dovedea în scurt timp impasul, voci numeroase s-au ridicat împotriva genului însuși prevestindu-i inevitabila damnare. Creația vie găsește însă, nu odată, soluțiile nefiind dezorientată de profețiile teoretice. În creația unui Stravinski, a unui Bartók, Prokofiev, Enescu, Hindemith, Schönberg su Orff, opera găsește resurse neașteptate de regenerare. Fără a reveni la tradiția bel-canto-ului, acești autori recurg la muzica propriu-zisă, uneori chiar la simfonie și la principiile ei de construcție — așa cum va face Berg în „Wozzek" — alteori la vechile forme ale barocului. Această imixtiune a instrumentalului în genul specific vocal al operei corespunde, din punct de vedere al unei sistematici a stilurilor, orientării neoclasice. Structural însă, aceasta a însemnat restaurarea pe noi baze a timpului muzical.

★

Ceea ce deosebește creația românească de operă a zilelor noastre de aceea din trecut este în primul rînd vasta ei problematică etico-estetică.

Factorul național dinamizat de sensurile sociale implicate, continuînd drumul creațiilor anterioare, are acum o pondere și mai însemnată. În același timp, participarea sa la definirea etosului creației de operă este calitativ nouă, corespunzător ideii de patriotism și, în general, tuturor schimbărilor petrecute în conștiința celui ce participă la edificarea unei societăți lipsite de exploatare și, deci, de antagonismele generatoare ale factorului național în trecut.

Pentru a realiza organic legătura cu tradiția și pentru a încadra genul operei într-o imagine viabilă, convingătoare, întregul arsenal al elementelor dramatic-muzicale își precizează caracterul național. Adevărul istoric, determinarea temporal-spațială — nu una de arhivă ci semnificînd necesitatea socială la un moment dat — este proprie și am spune obligatorie pentru noua operă românească. Gradul de ficțiune artistică necesar oricărei creații, necesitatea transcenderii unui realism înțeles plat și inexpresiv nu intră în conflict cu determinantele concrete de ordin istoric ale unor opere cum sînt: „Ion Vodă cel cumplit", „Răscoala" ca și ale operelor inspirate din lupta ilegală a Partidului.

Un colorit specific național, coloritul local și chiar un anumit pitoresc completează gama de mijloace etico-artistice a genului reușind prin aceasta să răspundă și imperativului său din totdeauna: accesibilitatea. Muzicii îi revine, după părerea noastră, în primul rînd rolul de a realiza acest colorit specific, ea avînd la dispoziție expresivitatea intrinsec națională și, uneori, chiar pitorească a surselor folclorice cărora li se adresează (în creațiile mai noi grație pătrunderii cîntecului muncitoresc). Dimpotrivă, orice încercare, de a „colora" în operă acțiunea prin elemente intervenite în libret, duce la slăbirea intensității dramatice, la ruperea firului logic al acțiunii. Ne gîndim la acele scene „de gen", prea subliniate încă în unele din operele noastre noi. („Fata cu garoafe", „Pană Lesnea Rusalim") care nu sînt scutite de carențele dramatice acuzate de concesiile în favoarea diverstismentului, a pitorescului gratuit (punctul vulnerabil, se știe, al unei opere geniale cum este „Boris Godunov" inoportunată de acel act „al polonezilor").

Toate cele de pînă aici constituie cadrul în care apare mobilul oricăror acțiuni și conflicte: personajul, eroul operei contemporane. O strînsă interdependență, condiționarea între lumea de idei, mediul dramatic și erou trebuie să realizeze unitatea creației lirice. Față de opera trecutului, opera românească actuală înregistrează un salt remarcabil în ce privește modul de creare a personagiilor. În locul eroului romantic urmărindu-și propriul destin, introspectîndu-și conștiința însingurată, stabilind legături, uneori doar simbolice cu destinul celor mulți sau cu istoria, eroul contemporan se situează la polul opus. El este expresia individualizată a unei necesități istorice, al unor imperative sociale, expresia unei voințe colective. Aceasta nu înseamnă că eroul este o calitate ideală ori abstractă, ci pur și simplu un

tip uman — încunant de aceste prerogative maxime, dar care nu este absolvit totodată de explicabile limite omenești. În aceeași măsură, eroul nu este un om de oricînd și de oriunde, el este produsul contemporan al unei moșteniri tipologice și al unei psihologii naționale. Un domnitor oarecare nu este desprins numai dintr-o galerie selectă a „domnilor buni" pe care au completat-o vreme de peste un secol istorici patrioți și literați de talent, ci mai ales apare ca exponent al interesului major al țării, fiind conducătorul luminat, ce pleacă urechea la nevoile celor de jos. Nimbul legendei și ceea ce i-a hărăzit în conștiința cetățeanului cultura națională întregește în acest caz semnificația actuală pe care o atribuim personajului. Tipul muncitorului, cu o înaltă conștiință, angajat în lupta pentru triumful unei orînduiri sociale superioare nu este, iarăși, o plăsmuire *ex nihilo*. Profilul său spiritual se încadrează în coordonate precise : eroul operei noastre contemporane, exponent al clasei cele mai avansate, muncitor, țăran cooperatist sau intelectual de tip nou, poartă în mod necesar pecetea civilizației și a structurii societății românești. Alături de imperativele contemporaneității, de liniile de forță spirituale ce pornesc dintr-o civilizație și evoluție socială de esență modernă, milenara existență a țărănimii și a satului își lasă asupra eroului actual o puternică amprentă. El apare ca un continuator firesc în condițiile actuale, cu obiective și aspirații specifice vremii noastre, a tradițiilor, caracterelor obiceiurilor etc. legate de epocile revoluționare trecute. Concepția dramaturgică actuală a autorilor de operă a tins să dea un sens nou eroilor luptei sociale din trecut înfățișînd pe haiduc mai puțin romantic, mai integrat în problematica social-politică. În opera „Pădurea Vulturilor" de Tudor Jarda un erou ca Neculae aparține unei țărănimi care în focul războiului își edifică noua conștiință; însuși Costin, comunistul ilegalist avîntat în mișcarea de rezistență a grupurilor din munți, în preajma înfăptuirii actului de la 23 August, este expresia unei conștiente identificări cu mediul uman în care acționează.

Proiectarea unor sensuri profund contemporane asupra eroilor investiți cu înalte calități morale. fie de istoria culturii fie de mitologie, ca în cazul personajelor tiulare din operele „Galileo Galillei" de Corneliu Cezar și „Prometeu" de Doru Popovici, încununează un act creator legitim. Departe de o arhaizare ce exclude participarea omului actual, sensul contemporan se impune aici printr-o retrospectivă, printr-o scrutare a temeiurilor de progres spiritual care preced izbînzile zilelor noastre (ideal la care aderă și subiectul operei recent terminate, a lui Pascal Bentoiu: „Amorul Doctor").

Țelurile nobile, generoase, neegoiste de care este animat eroul de operă stabilesc o trainică legătură cu factorul general-uman al creației actuale. Adîncimea acestuia din urmă este condiționată tocmai de specificul și valoarea factorului național care are aici rolul concret de vivificare a unor principii etice înaintate. Măiestria autorilor de opere — compozitori și libretiști — capacitatea lor de a realiza nuanțat fuziunea celor doi factori, hotărăște trăinicia artistică a unei astfel de întreprinderi. Aici ni se pare a fi, din punct de vedere al orientării estetice cheia problemei, nodul gordian pe care creatorii noștri nu au reușit întotdeauna să-l deslege. Soluțiile noi cerute de subiectele acestor opere, lipsa unei experiențe anterioare pe acest tărîm a făcut loc unor schematisme în conceperea situațiilor, a dus la imaginarea unor tipuri corecte dar neconvingătoare.

Dacă pentru a formula judecăți de valoare cu privire la creația din trecut ne-am referit la un autentic paralelism existent între aceasta și teatrul românesc al epocii, este cu atît mai justificată o confruntare, astăzi, a celor două domenii. Sugestiile venite din partea artei teatrale, reflectarea realității în genurile dramatice care să genereze însăși forma literară adecvată transpunerii în muzică (libretul) sînt de o netăgăduită însemnătate. Nu putem evalua nici succesele și nici insuccesele creației noi de operă fără un cît de succint tur de orizont asupra dezvoltării teatrului nostru în ultimii ani.

Este știut că arta teatrală, prin caracterul său manifest, legat de o realitate imediată, a găsit adesea soluțiile artistice adecvate, ocupînd prin aceasta un loc important în revoluția culturală. Talente numeroase au dat expresie concretă unui bogat conținut de idei, cuprinzînd în lucrările literaturii dramatice o problematică din ce în ce mai vastă, mai adîncă, la un nivel de măiestrie autentică. Analiza în urmă cu mai bine de un an a stadiului parcurs de arta noastră teatrală *) a evidențiat o seamă de probleme asemănătoare acelora ce se pun cu acuitate și în creația teatrului de operă. S-a vorbit atunci de înțelegerea îngustă a realității, de lipsa de dramatism a unor piese (singur entuziasmul față de realitatea nouă nu ajunge, ea trebuie prezentată în toată complexitatea și dramatismul ei), de didacticismul altora și de soluții dramatice uzate. Opoziția dintre elementul pozitiv și cel negativ este privită uneori mecanic și nu prin prisma realităților contemporane și a schimbărilor de optică și sensibilitate proprii omului actual, iar eroul „pozitiv" este pus adesea într-o falsă antiteză cu alți eroi-artificial negativi, sau „mai puțin pozitivi"...

Concluzia firească ce se desprinde este aceea că teatrul și opera noastră contemporană, născute în același timp, au a-și învinge împreună greutățile. Maturizarea cu un avans de cîteva decenii a teatrului nostru clasic față de începuturile operei românești făcea ca aceasta din urmă să se sprijine pe valori consacrate ; astăzi procesul dezvoltării paralele a teatrului și operei noastre noi nu oferă însă compozitorului întotdeuna și imediat motivul ideal al inspirației sale.

*) Vezi în acest sens materialele publicate sub semnătura lui Horia Lovinescu și a Anei Maria Narti în revista „Teatrul" nr. 1/1965, precum și materialele mai vechi, ce au precedat discuția, publicate în nr. 10/1964 al aceleiași reviste.

Constatarea nu impune însă, cu nici un chip, înregistrarea pasivă a unei atari situații ci căutarea unor soluții optime, la nivel creator, prin eforturi de ambele părți. Slaba afirmare a unei dramaturgii adecvate teatrului de operă nu poate constitui o scuză pentru muzician. El trebuie să adopte acea atitudine ce a caracterizat întotdeauna pe artistul autentic în descoperirea, nicicînd ușoară, a unui pretext literar conform intențiilor sale. Atent față de ceea ce se petrece în viață și în sectoarele vecine de artă, compozitorul va învinge piedici ce par altfel de netrecut și va determina — nădăjduim — preocuparea literaților pentru o creație dramatică aptă de a fi „muzicalizată" sau colaborări ideale de felul Brecht—Weill, Eisentein-Prokofiev (chiar dacă în aceste cazuri ele nu au avut loc chiar pe tărîmul operei).

În raport cu dramaturgia ce a atins în multe cazuri dezideratul contemporaneității mijloacelor, libretul de operă și, implicit, dramaturgia muzicală rămîn încă tributare într-o prea mare măsură celor două forme, la fel de tradiționale: opera de tip suită și opera simfonizată integral.

Opera „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, scrisă pe subdiviziunile consacrate utilizează în schimb leitmotivul; „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri este mai apropiat tipului simfonizat deși nu exclude unele momente mai bine conturate (arii, duete, coruri); în „Ion Vodă" și în „Răscoala", Gheorghe Dumitrescu a abordat cu mai mult succes formula dramei muzicale populare, mai apropiată specificului conflictului în aceste lucrări. Oricare ar fi nuanțele în conceperea schemei și principiilor dramatice, opera noastră cu temă socială nu dezvăluie o tendință constantă de reelaborare formală pornind de la specificul perceperii în primul rînd muzicale a conflictului. Restabilirea timpului muzical, obținerea unei „muzicalități" intrinsece a spectacolului — această cerință obligatorie a teatrului de operă contemporan — pare că nu intră în orbita preocupărilor creatorilor noștri. De aici și piedicile în înglobarea unitară în spectacol a elementului extra muzical (dramtic, lirico-epic, coregrafic).

Baletul, care în ultimii ani a înregistrat cîteva succese durabile, cu „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta, ș.a., este mai aproape de acest ideal al timpului muzical propriu-zis. Este explicabil să fie astfel pentru că baletul, gen simfonic prin excelență, însemnează timp muzical iar arta coregrafică — prin însăși gama mai redusă a mijloacelor sale — nu opune o realitate structurală prea puternică (ca în cazul dramei literare). Imaginea coregrafică aderă mai lesne la imaginea concret senzorială a muzicii, iar caracterul fundamental al ambelor imagini — procesual-temporal — a dus la o firească fuziune a lor. Reunificarea la dimensiunile timpului specific a celor două arte a marcat epoca înfloririi baletului contemporan, strălucit edificată de Igor Sravinski de pildă. Baletul românesc nu a rămas, de la începuturile sale (marcate de alte balete ale lui Mihail Jora, de baletul-poveste al lui Alfred Mendelsohn și de „Haiducii" de Hilda Jerea) și pînă astăzi, în afara unei direcții stilistice contemporane.

Opera și baletul românesc au pășit, în ultimii ani, în noua etapă a artei socialiste. Deosebirea calitativă față de arta din trecut se afirmă pe planul tematicii, al conflictelor și situațiilor, în conceperea eroilor. Caracterul agitatoric al acestor genuri comparabil cu genurile vocal-simfonice și cu cîntecul de masă (față de care opera, mai ales, se vădește înrudită în spirit intonațional) le-a asigurat un prim loc în revoluția culturală, în procesul făuririi conștiințelor.

O lărgire a sferei tematice, o îmbogățire a semnificațiilor general-umane, o contemporaneizare a gîndirii și a ansamblului de mijloace artistice vor fi în măsură să sprijine sensul său mereu ascendent, să netezească drumul acelor valori pe care le așteptăm.

PREMIILE ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA PE ANUL 1964

Desprindem din lista de premii decernate de Academia Republicii Socialiste România pe anul 1964:

— PREMIUL „GEORGE ENESCU" — Lucrările: a) Baletul „Iancu Jianu". Autor: Mircea Chiriac; b) Simfonia a II-a. Autor: Wilhelm **Berger.**

— PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU" — Lucrările: a) Muzica în România după 23 August 1944 (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor). Autori: Petre Brîncuș, Nicolae Călinoiu; b) George Enescu. Autori: Mircea Ionescu-Voicana, Nicolae Misir, Fernanda Foni, Elena Zottoviceanu.

Rezonanțe actuale în muzica simfonică și de cameră

de Radu Gheciu

Integrată încă de la începuturile activității profesionale în sensul general de dezvoltare al culturii românești, o cultură prin esență populară, exprimînd idealurile și modul de a simți al maselor largi, muzica noastră a îmbrăcat aceeași specificitate națională, tinzînd totodată la asimilarea fenomenului universal. Această dualitate, dubla determinare față de realitatea materială și spirituală a neamului și față de contextul artistic universal, este proprie întregii dezvoltări a muzicii culte românești, cunoscînd, pînă în prezent, cea mai desăvîrșită realizare în opera lui George Enescu. De la acest punct de hotar se revendică pe drept cuvînt creația noastră actuală în care regăsim, pusă în termeni noi și într-o multitudine de nuanțe, adeseori greu de disociat, aceeași problematică. Cîteodată în dezbateri și uneori și în practica de creație, între aceste două aspecte inseparabile (cum inseparabile, confundate prin specificul artei sunetelor, sînt fondul și forma — doar „formal" disociabile), crează false dileme — între conținutul de idei explicit exprimat și folosirea curajoasă a unor noi mijloace de expresie, sau, dimpotrivă, între utilizarea celor tradiționale și voința de comunicare a unor imagini de viață contemporane. Realitatea este desigur că nici un sistem de construcție muzicală nu poate reprezenta soluția unică de exprimare a contemporaneității după cum despre nici o căutare îndrăzneață nu se poate afirma „a priori" că i-ar lipsi capacitatea de a comunica ascultătorului de muzică o reflectare sublimată a spiritualității și idealurilor timpului nostru.

Acest adevăr estetic își găsește expresia în politica consecventă a Partidului Comunist Român în domeniul artei și culturii, în chemările adresate creatorilor de către conducerea de partid și de stat. Condamnînd orice tendințe de dogmatism și de particularism estetic absolutizat, Partidul a subliniat în repetate rînduri că determinantă pentru valoarea operei de artă este, indiferent de mijloacele folosite, capacitatea ei de a afirma idei și sentimente ale poporului nostru, ale vremii noastre. „Artei și literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri — spune tov. Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R., în raportul la cel de al IX-lea Congres al P.C.R.; trebuie înlăturată orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu. Esențialul este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului".

Cu o deosebită înțelegere a fenomenului de artă concret se cer a fi discutate în această lumină creațiile muzicale și mai ales cele aparținînd muzicii simfonice și de cameră, genuri lipsite de suportul textului sau imaginii scenice, în care determinarea artistului de contextul istoric și național se exprimă direct, exclusiv prin mijloacele limbajului sonor.

Întreaga dezvoltare a muzicii profesioniste românești atestă capacitatea și consecvența creatorilor în făurirea unor imagini corespunzînd idealului estetic național, în firească legătură cu modalitățile de expresie ale muzicii europene. Este caracteristică în perioada de început, desprinderea compozitorilor români de sub dominația modelelor universale (fenomen opus acelor tendințe caracterizate prin formulări lipsite de maturitate, vizînd „afirmarea" muzicii românești prin topirea ei într-un creuzet supranațional). De la primii înaintași și pînă la Enescu s-a produs — în deosebi în formele mari ale muzicii ins-

trumentale — un proces îndelungat şi laborios de afirmare a individualităţii naţionale, de găsire a „căii de mijloc" între modalismul şi ritmica românească şi armonia şi formele tradiţionale europene. Dacă la un Flechtenmachter, un Stephănescu sau un Dimitrescu procesul apare într-un stadiu iniţial, dacă Enescu aduce însfîrşit rezolvările geniale care au deschis drum muzicii româneşti, dacă generaţiile imediat următoare, fără a fi sesizat din timp şi în toată complexitatea ei măreţia mesajului enescian, s-au dezvoltat în bună măsură pe un drum propriu, sîntem astăzi martorii unei dezvoltări mai diversificată ca niciodată a şcolii componistice româneşti. Ne aflăm în faţa unui „corp" impunător de opere care în totalitatea lui, constituie o mărturie spirituală convingătoare, un răspuns al culturii noastre contemporane la marile înfăptuiri ale poporului.

Istoria recentă a muzicii româneşti se caracterizează prin parcurgerea rapidă a unor etape care, este adevărat, pot fi cu greu delimitate, ele coexistînd nu numai prin activitatea simultană a numeroşi creatori ci, cîteodată, chiar în opera unui singur muzician.

Pe planul de ansamblu al şcolii româneşti şi, în general, pe firul creaţiilor individuale, aceste „salturi" nu exclud o continuitate: de ideal estetic, de matcă stilistică naţională şi individuală. Noile rezonanţe se grefează pe un fond de cultură solid, ale cărui rădăcini coboară pînă adînc în veacuri. Existenţa unei tradiţii profesioniste avînd ca trăsătură dominantă cultivarea specificului naţional a făcut ca operele muzicale apărute în primii ani ai construcţiei socialismului să apară ca o firească prelungire pe planul unei conştiinţe estetice superior clarificate, a preocupărilor şi realizărilor de creaţie anterioară. Să luăm cazul unui creator atît de puternic ancorat în folclor şi în realitatea românească ca Paul Constantinescu. Dansurile sale simfonice, mult cîntate şi care au reprezentat o elocventă încercare de împletire a genului utilitar — coregrafic cu exigenţele sălii de concert, nu erau oare o continuare a acelei orientări inaugurantă strălucit încă înainte de război prin „O nuntă în Carpaţi"? Pe alt plan, Concertul pentru pian şi orchestră, aparţinînd aproximativ aceleiaşi perioade, prelungea tratarea tematicii populare în formele mari tradiţionale, experienţă de asemenea tentantă în lucrări simfonice şi camerale din anii de tinereţe ai lui Paul Constantinescu. Tot atunci, Marţian Negrea ne-a dat suita „Munţii Apuseni" care este o replică, peste ani, a „Poveştilor din Grui", Ion Dumitrescu „Simfonia în Fa" şi „Cvartetul în Do major", Mihail Andricu numeroase lucrări simfonice şi de cameră, Sabin Drăgoi a creat suita „Petrecere populară", Theodor Rogalski pretutindeni cunoscutele „Trei dansuri simfonice". Toate aceste lucrări şi multe altele continuă firesc preocupări de creaţie anterioare; cu un accent nou totuşi care dă nota specifică momentului. Îi este proprie aproape întregii creaţii muzicale româneşti a acelei perioade preocuparea de prim plan pentru realizarea unei maxime eficienţe publice, pentru atingerea acelei „accesibilizări" a muzicii zise grele. Şi dacă un asemenea efort conştient a dus cîteodată la simplificări excesive, la infiltrarea rapsodismului în formele mari, la un cult cîteodată exagerat al citatului folcloric sau la un limbaj armonioc-polifonic care se refuza unor procedee complexe, îndrăzneţe, este în schimb incontestabil că ne-au rămas o serie de lucrări cărora trecerea anilor le-a confirmat valoarea, creaţii care şi-au găsit drumul spre inima şi mintea ascultătorilor.

Nu se poate vorbi despre muzica simfonică şi de cameră din primii ani ai Republicii fără a sublinia un aspect deosebit de semnificativ pentru nevoia de comunicabilitate cu masele largi, resimţită de creatori şi anume importanţa deosebită pe care a dobîndit-o muzica programatică. Teme legate de lupta clasei muncitoare sub conducerea Partidului, figuri de luptători din trecut, imagini ale transformărilor revoluţionare prin care trecea ţara, şi-au găsit expresia în poeme simfonice, suite, simfonii. „Simfonia a II-a a Republicii" de N. Buicliu, „O zi de vară într-o gospodărie agricolă" de Zeno Vancea, „Prăbuşirea Doftanei" şi Simfoniile a III-a („Reconstrucţia") şi a IV-a („Apelul păcii") de Alfred Mendelsohn, Rapsodia „Înfrăţirea" de Paul Constantinescu, „Cîntarea României" de Matei Socor, sînt numai cîteva din lucrările cu un mesaj de idei declarat şi adeseori convingător susţinut. Un fenomen revelator este pătrunderea programatismului şi în muzica de cameră, gen acreditat de muzicologia burgheză ca fiind prin excelenţă „pur", inapt de a conţine vreo referire extramuzicală. Lucrările lui Ion Dumitrescu („Cvartetul în Do major închinat păcii"), Alfred Mendelsohn (Sextetul de coarde „Cîntare omului", „Cvartetul de coarde Nr. 5" care, reluînd ideea programatică a lui Paul Hindemith, traduce în imagini sonore patru temperamente), şi experienţa interesantă prin referirea la un gen muzical diferit, Cvartetul de coarde „Primăvara vieţii" de Ovidiu Varga în care compozitorul citează, în sprijinul ideii programatice, tema unui cunoscut cîntec de masă, sînt cîteva interesante încercări de a înnoi, pe planul mesajului de idei cu largă rezonanţă, muzica de cameră.

Evoluţia creaţiei noastre muzicale a cunoscut, pe măsura trecerii anilor aspecte tot mai bogate, mai variate. Numărul însuşi al lucrărilor *cunoscute*, finalizate deci prin audiţia publică, este impresionant. Şi, deşi criteriul cantitativ nu are ce căuta în aprecierea artistică, nu poate fi ignorat faptul că numai în cadrul unei culturi muzicale înfloritoare, al unei vieţi artistice bogate, creaţia îşi poate afla împlinirea. Numeroasele orchestre simfonice răspîndite în întreaga ţară, soliştii instrumentişti, radio-ul şi televiziunea cu marea lor capacitate de difuzare, sistemul editorial, sînt tot atîtea căi de sprijinire eficientă şi de selectare valorică a creaţiei.

Acest ansamblu de mijloace este cadrul în care şcoala românească de compoziţie s-a desfă-

şurat, cu deosebire în ultimii zece ani, cu o mare bogăţie de forme, genuri, stiluri, încercări.

Este perioada în care maeştrii din generaţiile vîrstnice au dat opere de înaltă semnificaţie, aşa cum muzicienii mai tineri, evoluînd din an în an au îmbogăţit peisajul creaţiei noastre cu noi orientări, cu încercări rodnice de înnoire, grefînd pe fondul specific al culturii muzicale româneşti inovaţii sesizante, sugerate de explorările domeniului sonor actuale în lumea întreagă. Dinamica procesului de creaţie înregistrează o continuă evoluţie şi, dacă la unii tineri apar fireşti salturi, de la o lucrare la alta, fenomenul general se caracterizează prin împlinirea bogată a operelor. Ni se pare caracteristic în acest sens cazul lui Paul Constantinescu al cărui Triplu concert apare ca o încununare a încercărilor anterioare în acest gen, a preocupărilor (dominate în întreaga sa creaţie) de integrare a melosului şi ritmului popular în gîndirea simfonică, şi a interesului său — mai vechi — pentru muzica psaltică, ale cărui ecouri se pot discerne în partea lentă. Toate aceste elemente contopite dau concertului un tonus dramatic, cu totul neaşteptat, şi fac ca Triplul concert să apară ca un summum în creaţia lui Paul Constantinescu.

Lucrări de majoră semnificaţie a dat în anii din urmă maestrul Mihail Jora, în genul muzicii de cameră : Sonata pentru violă şi pian, Sonatina pentru pian, şi în deosebi Sonata pentru vioară şi pian, cu temei apreciată drept „o amplă sinteză a căutărilor anterioare ale compozitorului" (W. Berger).

Sînt cu neputinţă de cuprins, fie şi într-o sumară trecere în revistă, nenumăratele idei pe care le pot sugera creaţiile recente ale compozitorilor noştri. Se pot desprinde (cu riscurile inerente oricărei schematizări) cîteva orientări esenţiale, cîteva grupe de probleme — rezolvate sau deschise.

Consecvenţi unor concepte de creaţie pe care şi le-au fixat de mulţi ani, cîţiva dintre compozitorii noştri reprezentativi, din generaţia mijlocie îndeosebi, continuă să adîncească, fiecare pe făgaşul stilistic care îi este propriu, rodnica sculptare a armoniei în funcţie de modalismul specific românesc. Lucrările simfonice şi de cameră ale lui Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Sigismund Toduţă, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, etc. reprezintă tot atîtea soluţii diferenţiate printr-o anume complexare disonantică, prin preponderenţa conceptului polifonic, prin raporturile formale şi, bineînţeles, prin climatul definit în primul rînd prin caracteristicile tematice în cadrul unei *metode* de creaţie rezultată firesc, în curs de decenii, din procesul de constituire a muzicii profesioniste româneşti.

Despre opera lui Enescu, compozitorii noştri ar putea spune, asemeni lui Vlahuţă, evocîndu-l pe Eminescu :

„Tot mai citesc măiastra-ţi carte
Deşi o ştiu pe dinafară..."

Este într-adevăr o atracţie fascinantă, un *model* viu, în care compozitorul contemporan află soluţii de specificitate avînd nebănuită pregnanţă, procedee de construcţie sonoră insolite, inventate de Enescu sub sugestia practicii muzicale folclorice. Există numeroase lucrări care se revendică de la creaţiile tîrzii ale lui Enescu. În „Omagiu lui Enescu" de Theodor Grigoriu preluarea soluţiilor enesciene este evidentă, declarată chiar prin subtitluri. Ecouri enesciene găsim şi în lucrări de Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Cornel Ţăranu, etc. Le aflăm subliniate în lucrările a numeroşi muzicieni, care aparent (şi poate, trecător, ca preocupare dominantă) se îndreaptă spre încorporarea în arsenalul propriu, a unor experienţe străine. Credem, însă că Enescu a marcat atît de profund gîndirea muzicală românească, încît efectele acestei radiaţii vor fi îndelung resimţite şi vor fi cu atît mai rodnice cu cît, sedimentate, ele vor deveni un bun propriu al fiecăruia dintre creatori. Vraja melosului enescian, sugestivitatea heterofoniei şi a rubato-ului, forţa vulcanică al acelui fluid continuu care în „Vox Maris", în ultimele creaţii instrumentale, în Simfonia de cameră, îl „poartă" pe ascultător cu răsuflarea întretăiată pînă la ultima măsură a lucrării, vor exercita desigur o puternică atracţie încă mult timp de aci înainte. Este, desigur, un mod de a face muzică întrutotul opus metodelor constructiviste, dar cît de apropiat de sensibilitatea noastră !

Sîntem pe de altă parte martorii unui febril proces de asimilire a cuceririlor realizate în domeniul sonor de către compozitori de peste hotare : de la dodecafonismul clasic pînă la serialismul total, de la feeria ritmico-timbrală şi armonică a lui Messiaen pînă la bruitismul lui Varése, de la raţionalismul de pură esenţă muzicală a lui Stravinski, la cel extra-muzical, dat de calculul matematic, o bogată sinteză se afirmă şi aceasta este fără îndoială bine. Cultura noastră muzicală, atît de clar individualizată, s-a dezvoltat de la începuturile ei printr-un fecund şi permanent contact cu contemporaneitatea europeană. Esenţial este însă faptul că niciodată compozitorii noştri de seamă n-au pierdut conştiinţa personalităţii naţionale. Este, şi aceasta, o coordonată a talentului autentic şi nu sînt puţine lucrările care arată că autorii lor, cunoscînd tot ce este interesant de cunoscut, n-au devenit sclavii unor modele străine. S-a spus despre compozitorii români din generaţiile tinere că „au toate calităţile avangărzii şi nici unul din defectele ei". Lucrări ca Sonata pentru pian şi vioară de Bentoiu, Concertul pentru vioară şi orchestră de Capoianu, „Constelaţia omului" şi „Coloana fără sfîrşit" de Olah, „Arcade" de Stroe, „Simfonii" de Niculescu şi multe altele vin în sprijinul acestei aprecieri. Nu e mai puţin adevărat însă că se pune şi problema unui cult al experimentului ca act în sine şi acea a unei confuzii de termeni, căutarea fiind echivalată de unii cu reuşita. În nici-o estetică artistică însă experimentul n-a fost, prin sine însuşi, un purtător de valoare, şi cu atît mai puţin nu poate fi în estetica noastră ale cărei criterii se rapor-

tează necondiționat la justificarea socială a operei de artă.

În legătură cu aceasta trebuie amintit faptul că uneori se face apologia „contemporaneizării" absolute a muzicii românești, raportată față de un curent sau altul la modă. (pe alte meleaguri), socotit drept infailibil criteriu de valoare. Nu avem însă dreptul de a uita că în contextul unei culturi socialiste, hotărîtor este răsunetul operei de artă în rîndurile acelui public ale cărui aspirații creatorul este chemat să le dea viață. De altfel, experiențe recente au arătat că arta noastră a obținut succese peste hotare numai atunci cînd, într-un limbaj contemporan, a adus o notă specifică. Aceste trăsături de individualitate, purtînd, în forme personale, marca unei școli naționale, au adus cunoscutele succese ale lucrărilor lui Anatol Vieru și Wilhelm Berger, care, în severe competiții, au triumfat asupra produselor epigonice venite de pretutindeni.

Ne amintim de pătrunzătoarele observații făcute cu foarte mulți ani în urmă de Mihai Ralea: „Stilul cu tendința numai individuală e agreabil, interesant, dar e ușuratic și trecător. Ceea ce e individual e pieritor. Numai ceea ce e colectiv e durabil. Viața stilurilor „individuale" e scurtă, fiindcă posteritatea rezumă, simplifică și păstrează numai generalul. Stilul național în ceea ce are în același timp specific (față de omenire) și general omenesc (față de individ) găsește exact acel loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare".

Aceasta este poate problema esențială de mîine a culturii muzicale românești. Desigur, fiecărei etape de evoluție îi corespunde reliefarea unor caractere stilistice, dezvoltarea mai accentuată a anumitor forme și genuri față de altele. În condițiile unei arte de masă, cînd an de an crește numărul celor care se apropie de artă, apare cerința unei dezvoltări echilibrate a creației muzicale și a continuității în acele tipuri de lucrări simfonice și instrumentale care pot constitui o introducere în lumea muzicii zisă „grea". Din păcate, se poate constata în anii din urmă o sărăcire a creației tocmai în acest sens; pe măsură ce devin mai interesante, mai consistente, căutările inovatoare, dispar din cîmpul noutăților piesele simfonice mici, suitele de inspirație folclorică, poemele simfonice cu tematică actuală, adică tocmai acele lucrări care, găsind ecou în fondul aperceptiv al noului meloman îl pot apropia de înțelegerea ulterioară a unor opere mai dificile. Este — în treacăt fie spus — și o problemă de alimentare cu repertoriu adecvat a unora dintre orchestrele mai puțin tehnice, care acționează în diferite orașe.

Acestui tur de orizont asupra muzicii noastre simfonice și de cameră, care nu și-a propus să fie un „inventar" de nume și de lucrări, îi scapă desigur detaliile; în paginile revistei noastre, și în alte publicații, cele mai valoroase creații din toate genurile și-au aflat în timpul potrivit cercetarea analitică. Privirea de ansamblu însă încearcă să cuprindă coordonatele principale ale unei evoluții ascendente.

Dezvoltarea multilaterală, specifică prezentului muzicii românești, va duce probabil mai departe, în sensuri variate pe planul procedeelor, actualele tendințe. Nici uneia dintre acestea nu i se poate contesta capacitatea de a fi, sub mîna unui creator de talent autentic, mesagera simțirii și realităților noastre.

Cu mijloace apropiate de tradiție sau într-un limbaj novator, pe o temă programatică, sau liber de orice argument extramuzical, compozitorul este însă chemat să răspundă prin opera sa marilor înfăptuiri ale timpului nostru și nu încape îndoială că acele lucrări pornite dintr-un imbold lăuntric, într-o deplină concordanță a ideii cu materia sonoră, a conceptului general estetic cu rezultanta concretă, scrise cu pregnantă individualitate dar situate solid pe fondul culturii naționale, vor înfrunta timpul.

Ne alăturăm glasul corului masiv ce intonează salutul adresat Partidului Comunist Român, la aniversarea sa. Cei 45 de ani, chiar dacă în istorie nu reprezintă prea mult, în viața patriei, cîntăresc enorm întrucît marchează ascensiunea orbitală a succeselor socialiste ce impun recunoaștere, adeziune și cinstire.

Muzicologia românească datorează totul pulsului dinamizator instaurat în viața patriei de către partid. Beneficiind de mediul favorabil creat, muzicologia a înscris saltul de la întuneric la lumină și s-a afirmat ca o disciplină științifică înzestrată cu valențe și resurse ce nu sînt cu nimic mai prejos decît omoloagele de pe alte meleaguri. Numai că, pe umerii săi, în afara multiplelor îndatoriri ce derivă din avîntul creației contemporane, mai apasă datorii neachitate de iluștrii predecesori: scoaterea la lumină și interpretarea tuturor monumentelor muzicale ridicate de-a lungul veacurilor, inclusiv de către acei compozitori care au zămislit edificiul școlii muzicale naționale românești. Sînt necesare încă eforturi pentru a-l prezenta lumii, cu argumente teoretice, pe Enescu cu creația sa veșnic proaspătă și parcă tot mai bogată în filoane rare. Dar, alături de Enescu a activat o adevărată pleiadă de muzicieni, ce nu pot rămîne necunoscuți. Datorie avem și față de muzica românească în epoca medievală. Dar în muzică n-au existat iluștri anonimi care să fi dat naștere unor nestemate de tipul Voronețului și Putnei? Multilateralitatea operelor prezentului și trecutului nostru muzical reclamă pasiune, finețe și reflexii. Un fapt rămîne cert: muzicologia și-a cucerit locul pe care-l merită, slujind cu onoare și devotament flacăra creației. S-a înțeles că muzicologia nu înseamnă fetișizarea documentelor sau evenimentelor muzicale izolate de fenomenul muzical al creației propriu zise. Un document, o referire, o sesizare devin indispensabile și folositoare pentru luminarea atributelor creației artistice, care prevalează și subjugă toți factorii adiacenți.

Nu este mai puțin adevărat că tinerețea muzicologiei poate ascunde tentații spre o tratare de suprafață, descriptivism și emfază, apologia „micii istorii", care nicidecum nu pot substitui competența, profunzimea, cercetarea la obiect și măiestrie artistică. Da, măiestria artistică, deoarece dacă în studiile noastre nu reușim să infiltrăm fior artistic, riscăm să nu fim demni de creația pe care o slujim.

Animați de măreția evenimentelor pe care le trăim, să ne canalizăm preocupările spre coordonatele majore ale creației, să facem din profesiunea noastră o tribună militantă pentru muzica românească din totdeauna și mai ales, de astăzi.

OCTAVIAN COSMA

Cîteva reflecții despre cîntec

„Muzica de masă", „cîntec de masă" — iată doi termeni de bază asupra cărora socotesc că ar trebui să reflectăm mai mult. Fiindcă, în stadiul actual al vieții muzicale românești, mi se pare că este necesar să ne reexaminăm într-o oarecare măsură concepția cu privire la conținutul tematic, la particularitățile de formă și de limbaj, deci la rosturile genului muzical numit „de masă".

Noțiunile „muzică de masă" — „cîntec de masă" — apărute la noi în anii de după 23 August, încearcă să delimiteze, față de alte genuri, o anumită categorie de producții muzicale ce se exprimă de obicei în forme corale mai mult sau mai puțin accesibile, avînd destinația de a fi însușite de masele largi. Marșul, cîntecul eroic, de luptă, sau cel de muncă, imnul cu caracter patriotic sau festiv sînt formele cele mai frecvente aici.

După părerea mea însă, aceste două noțiuni sînt destul de imprecise — poate chiar improprii — deoarece muzica ce se adresează maselor este mult mai diversă, sfera ei putînd fi extinsă cu destul temei și asupra unor creații vocal-simfonice — cantată, poem, oratoriu chiar — ca și asupra unei mari părți din muzica așa zis ușoară (altă noțiune discutabilă).

Pe de altă parte, a restrînge — fie și numai teoretic — aria acestui gen de muzică doar la cele cîteva specii amintite mai înainte, înseamnă a ne îngusta căile de acces spre publicul larg cînd, la un moment dat, cerințele spirituale ale acestuia — suferind schimbări calitative în procesul general de evoluție socială și culturală — se îndreaptă către altceva decît ceea ce ne-am obișnuit să numim, stricto sensu, muzică de masă. Cu alte cuvinte, această delimitare, parțial cu tendință exclusivistă, poate chiar dăuna dezvoltării unei categorii importante a muzicii, cum este cea corală, tocmai prin neînțelegerea fenomenului și prin nesocotirea gustului publicului. Paradoxal, „muzica de masă" ar risca în acest caz să rămînă fără „masă", să piardă adeziunea acesteia, izolîndu-se într-o epocă și într-un climat spiritual deja consumate istoricește.

Din aceste motive, personal cred că, pentru a diferenția totuși o anumită categorie a creației

de Teodor Bratu

muzicale, termenul de muzică corală este suficient. Fără îndoială că principala caracteristică a muzicii corale va rămîne ca şi pînă acum imediata ei legătură cu masele, fiind mijlocul cel mai propice pentru educarea muzicală a milioanelor de oameni, pentru cultivarea la scara întregului popor, a sentimentului patriotic şi celui internaţionalist ca şi pentru dezvoltarea acelor aptitudini care să permită publicului larg să-şi apropie şi să se bucure de cele mai mari valori ale culturii muzicale româneşti şi universale.

În acelaşi timp, termenul de muzică corală, fiind o noţiune largă, oferă compozitorului pe de o parte posibilitatea de a ţine în permanenţă pasul cu evoluţia gustului estetic al maselor, graţie unei varietăţi mai mari de forme şi de modalităţi de exprimare, iar pe de altă parte de a păstra în acest fel o legătură sinceră şi eficientă cu diversele categorii de ascultători reprezentînd tot atîtea trepte de iniţiere muzicală. Mai mult decît atît, o atare atitudine îl pune implicit pe compozitor într-o poziţie cît se poate de avantajoasă îndeplinirii rolului său social, de a exercita o continuă influienţă pozitivă asupra ascultătorului, pe linia deziderateloor noastre estetice.

★

Alături de proverb şi de lozincă, cîntecul a constituit aceeaşi formă lapidară de exprimare a unor trăiri, gînduri sau năzuinţe ale colectivităţii. Prin aceasta, el a avut dintotdeauna autentic caracter de masă.

Nu întîmplător, compozitorii români înaintaşi, ca exponenţi ai maselor populare din mijlocul cărora s-au ridicat şi în care au trăit, şi-au înnodat firul creaţiei lor mai ales cu cîntecul şi cu dansul popular.

Dar printre miile de cîntece — populare sau „culte" — unele strălucesc parcă mai cu putere, asemenea unor luceferi pe cerul înstelat. Citez într-o ordine cronologică aproximativă : ritualele, în special colindele, baladele epico-lirice — Mioriţa —, sau haiduceşti (Jianul, Corbea, Toma Alimoş), doinele cu caracter liric sau de protest social (Mugur-mugurel), cîntecele despre Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, G. Doja, T. Vladimirescu Avram Iancu; mai apoi Hora Unii, Cîntec de 1 Mai şi Tricolorul, cîntecele însîngeratului an 1907; prelucrările corale de melodii populare realizate de către G. Musicescu, G. Dima, D. G. Kiriac, G. Cucu şi alţii, acestea ca mijloc de afirmare a sentimentului demnităţii şi unităţii naţionale a poporului român pe întregul său teritoriu locuit de veacuri, ca şi marşurile muncitoreşti-revoluţionare. După 23 August au răsunat cîntece noi : Răsună Valea, Zorii secerătorilor, Hei-rup, Cîntecul partizanilor păcii şi numeroase altele închinate Patriei, Partidului şi construcţiei socialiste, păcii şi prieteniei între popoare.

Dacă vom urmări, din trecutul mai îndepărtat pînă în zilele noastre, salba imaginară a acestor zeci şi sute de melodii vom putea descoperi în cele din urmă secretul strălucirii lor. Care este acest secret ? În ceea ce mă priveşte, cred următoarele :

Este de observat că fiecare din aceste cîntece a exprimat mai bine decît altele, în anumite condiţii concret istorice date, psihologia maselor populare. Mai concret : de-a fost o epocă pastorală s-a născut Mioriţa, de-au venit vremi de bejenie a apărut Mugur-mugurel, şi ca revers baladele ce slăvesc pe eroii populari; în momentele de luptă, cîntecele despre Horia, Vladimirescu, Avram Iancu, — iar cînd Muntenii şi Moldovenii au vroit cu ardoare făurirea Ţării Româneşti, şi-au făcut din Hora Unirii portdrapel luptei lor. Şi tot aşa, pînă în aceşti ani cînd cîntece ca „Steagul partidului" sau „Republică măreaţă vatră", — pentru a da doar două exemple — exprimă răspicat cu forţă de convingere voinţa şi mîndria noastră a tuturora, de la o margine la alta a Republicii Socialiste România, pentru tot ceea ce am făurit sau vrem să mai făurim de acum înainte.

Ce învăţăminte putem desprinde de aci, pentru creaţia noastră corală actuală şi cea viitoare ?

În primul rînd, trebuie să reţinem că muzica în general, nu numai cea corală — (şi ca oricare altă artă dealtfel) — îşi însuşeşte cu precizie, în felul ei specific, dinamica evoluţiei spirituale a poporului, primind influenţa maselor populare şi influenţînd la rîndul ei aceste mase, în lupta lor pentru bine şi frumos.

În al doilea rînd, ca o consecinţă directă a celor de mai sus, este de observat că muzica şi-a schimbat „vorba şi portul" în permanenţă. Astfel, dacă în momentele de rezistenţă şi de luptă a înflorit excepţional cîntecul mobilizator, combativ, de afirmare a unei voinţe şi forţe unice — cea a poporului împilat —, în momentele de relaxare, de viaţă relativ paşnică astfel de cîntece au cedat imediat întîietatea altora mai potrivite stărilor afective ale maselor în acel moment, deobicei lirice, meditative, etc. Este fără îndoială o continuare a aceluiaşi efort pentru progres, dar de o altă formă.

O concluzie pe care şi-o însuşeşte creatorul care se devotează muzicii destinată maselor largi

este obligativitatea absolută de a observa cu cea mai mare atenţie starea de spirit a maselor şi de a ţine seamă de ea, de năzuinţele şi dorinţele cele mai arzătoare ale acestor mase, în etapa istorică dată.

O a doua condiţie decurge din rolul activ pe care, în societatea socialistă mai ales, îl are compozitorul, ca şi din starea de influienţare reciprocă şi permanentă dintre creatorul şi consumatorul de artă : în acest sens compozitorul trebuie nu numai să fie un fin observator şi înregistrator al fenomenelor ci pe deplin conştient de rosturile sale, el are datoria de onoare de a lupta cu toată puterea artei sale împotriva inerţiei, lîncezelei şi comodităţii ce mai apar din cînd în cînd în sînul societăţii. El este chemat să folosească, în cîntecele sale noi, nu vechile şabloane, care nu mai au darul să atragă şi să convingă pe nimeni, ci să caute cu fantezie creatoare şi cu perseverenţă modalităţile de exprimare artistică cele mai adecvate, capabile să capteze pe mai departe interesul maselor, ele însele în continuă înnoire spirituală. Cu alte cuvinte, se cere şi aci, ca în oricare confruntare, o mare mobilitate în folosirea unora sau altora dintre procedeele artistice impuse de condiţiile date, ţelul însă rămînînd acelaşi.

Se întîmplă acest lucru în muzica noastră corală ?

Într-o oarecare măsură răspunsul poate fi desigur afirmativ. Există şi astfel de eforturi creatoare. Nu aduc o laudă ocazională ci dau un exemplu edificator : cîntecele maestrului Ion Chirescu, în cele mai multe cazuri, dovedesc acea atitudine a creatorului conştient de menirea artei sale care-şi face un punct de onoare din a ţine pasul cu tot ceea ce, în jurul său, merge implacabil înainte, dar care păstrează totodată viguroase legături cu tradiţia muzicii corale româneşti. Astfel de exemple nu sînt însă foarte multe. Dimpotrivă, personal încerc sentimentul unei îngustări, dacă avem în vedere posibilităţile existente. În acest sens mi-aş permite să fac cu acest prilej un sincer apel — la colegii mei de generaţie în special — de a ne reexamina puţin meşteşugul şi optica artistică înlăturînd rutina, mai bine spus rugina, ce s-a acumulat pe uneltele noastre de muncă.

Automulţumirea bazată pe succesele anterioare, autoimitarea la nesfîrşit, respingerea părerilor critice — cum se mai întîmplă deseori — nu vor face niciodată casă bună cu arta adevărată. Iar dacă nu vom lua seama bine nici la evoluţia cultural-artistică a semenilor noştri, la atîtea şi atîtea prefaceri ce au loc în jurul nostru ne putem trezi la un moment dat părăsiţi — în lumea strîmtă în care ne-am închistat, ba chiar mai mult, în desacord cu gustul şi cerinţele muzicale ale acestui public, pentru care avem totuşi dorinţa să scriem.

Marea simplitate în exprimarea artistică, de care se vorbeşte uneori cu uşurinţă, este în esenţa ei culmea măestriei artistice, perfecţiunea la care un artist a ajuns numai în urma unor încrîncenate eforturi şi a unei aprige lupte duse în primul rînd cu sine însuşi, dar şi cu ceea ce, în jurul său, mai trage înapoi.

Sînt convins că avem dreptul să vorbim despre simplu în muzica proprie, numai după ce am trecut prin focul complexităţii (al oţelirii artistice, dacă o pot numi astfel), pentru ca simplitatea să fie nu semnul superficialităţii sau al neputinţei, ci rezultatul veritabilei maturizări profesionale. Şi nici să nu vorbim cu aceeaşi uşurinţă, aşa cum facem cîteodată, în numele maselor, în numele gustului lor artistic.

A afirma sentenţios că una şi nu alta este muzica „cerută de mase", cînd de fapt în spatele acestei lozinci se poate ascunde nu odată comoditatea noastră, este cel puţin o naivitate. Cîntecul actual, muzica corală în general trebuie să fie expresia profilului spiritual al omului nou, iar omul nou nu este un prototip bine confecţionat din idealuri, ci o realitate vie pe care, în consecinţă, nici compozitorul nu o poate încadra în tipare fixate odată pentru totdeauna. Este de datoria oricărui artist creator să recunoască acest „om nou" în milioanele de „oameni obişnuiţi" de pe stradă, din fabrici, de pe şantiere, de pe ogoare, şi să-i ofere acele cîntece în care el, „omul zilelor noastre", să-şi vadă chipul adevărat — însorit de bucurii, ori umbrit de vreo tristeţe trecătoare, dar, în niciun caz deformat.

Este viaţa acestui om nou — de fapt a omului de lîngă noi — mult mai bogată şi generatoare de surprize, decît ceea ce cuprind multe din cîntecele pe care, în fond, nu am avea deloc temei să le numim muzică de masă.

★

Şi atunci, dacă aşa stau lucrurile, ce avem de făcut în muzica corală ?

Părerea mea este — următoarea : Cîntecul simplu a fost şi rămîne mai departe o necesitate. El va trebui însă să scape de banalitate, iar pentru aceasta compozitorul are o singură posibilitate şi anume : folclorul. Folclorul în ceea ce are el mai autentic şi mai original, în ritmica, melodica şi arhitectonica sa, evitîndu-se tot ceea ce, şi în acest domeniu, s-a uzat deja prin prea deasa repetare. Am în vedere studierea serioasă a structurilor muzicii populare, a modurilor şi polifoniei precum şi înţelegerea adîncă a însuşi spiritului acestei muzici ca reflex sintetic al însuşirilor sufleteşti cu care este din plin înzestrat poporul român.

Pe lîngă împrospătarea muzicală a cîntecului coral, cred că se cuvine să diversificăm mai cu curaj şi sfera conţinutului. În prezent, temele mari la care se referă majoritatea cîntecelor sînt : partidul, patria, munca, pacea. Fiecare din aceste teme presupun fără îndoială o infinitate de aspecte. Cu toate acestea, cîntecele scrise pe oricare din aceste teme ne vor apare, dacă le-am ascultat sau dacă am cita doar titlurile, unul după altul, de o unilateralitate de-a dreptul

supărătoare. Nu mai vorbesc de texte care se caracterizează printr-un bagaj lingvistic stereotip, incolor și extrem de redus. Să ne gîndim de exemplu la cîntecele despre Partid-Patrie, teme de o generozitate și o bogăție impresionante — sau la cîntecele adresate tineretului și la cele despre muncă : vom găsi nu odată aceleași și aceleași expresii care prin abuz și-au pierdut sau și-au redus în mare măsură forța de a emoționa.

Noțiunile cu caracter simbolic folosite adeseori își au fără îndoială valoarea lor. Dar să nu le demonetizăm. Ori care din temele mari, menționate mai înainte, trebuie înțelese într-un sens mai subtil. Asemeni unui brilliant, o temă — cum este Patria de pildă — prezintă nenumărate și nemăsurate fațete din care săgetează lumina. Aci trebuie să intervină abilitatea, talentul și măiestria compozitorului și poetului în alegerea și redarea subiectelor de așa manieră încît creația pe care o dă publicului să fie, sau să pară cel puțin, de fiecare dată, inedită.

Alături de cîntecul simplu, un loc din ce în ce mai mare îl vor ocupa, de acum înainte lucrările corale concertante, și ele de diferite grade de accesibilitate. Avem multe realizări valoroase în acest domeniu dar eficiența lor estetică rămîne încă în bună parte pe seama viitorului. Multe din asemenea lucrări pot fi cîntate cu siguranță chiar de către numeroase formații corale de artiști amatori, cu condiția însă să existe dirijorii care să-și pună astfel de sarcini de onoare. Dirijori bine pregătiți și pasionați sînt deocamdată prea puțini. Dar chiar așa fiind, sînt convins că situația se va ameliora treptat și că muzica corală va cunoaște momente de mare înflorire, știind însă că nimic nu se va obține fără efort susținut și fără o anumită răbdare, bazată pe încrederea în izbîndă.

Ca și în cazul cîntecului simplu, muzica corală concertantă va fi îndrăgită și gustată de un public din ce în ce mai larg în măsura în care, beneficiind de mijloacele de exprimare cele mai diverse, ea va porni de la același filon de aur al melosului și spiritului popular. Și așa se și face de obicei : lucrările corale lăsate de Paul Constantinescu, cele ale compozitorilor Mihail Jora, Ioan Chirescu, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Doru Popovici, Sergiu Sarchizov, Radu Paladi și ale altora constituie de pe acum, alături de creația înaintașilor muzicii corale românești, un tezaur neprețuit de care vor beneficia tot mai mulți dintre iubitorii de muzică, cu fiecare an ce vine.

Avîntul vieții artistice în anii care au urmat Eliberării s-a înscris cu litere de aur în istoria patriei noastre. Am trăit și trăim din plin o viață nouă, bogată în manifestări de artă și cultură. Prin grija Partidului au luat ființă o seamă de teatre muzicale în principalele orașe ale țării, al căror rol în formarea publicului nou a fost și este dintre cele mai importante. Datorită sprijinului de care ne-am bucurat, am fost în măsură să reprezentăm pe aceste scene și peste hotare nu numai lucrări din marele repertoriu clasic, dar și operete, lucrări muzicale, create în anii puterii populare, legate de trecutul dar în deosebi de prezentul vieții noi, clocotitoare, din patria noastră. S-au ridicat prin grija și cu sprijinul Partidului, cadre noi de soliști — cîntăreți și actori — ca și de coriști și instrumentiști, care depun o muncă rodnică pe ogorul artei românești. În același timp un public nou a prins să frecventeze sălile noastre de spectacol în acești ani de glorioasă existență și afirmare a culturii socialiste. Este un public al cărui gust și exigențe se dezvoltă necontenit.

În această privință ne revin desigur, o seamă de sarcini de primul ordin. Avem datoria să militățm pentru închegarea și prezentarea unor spectacole care, într-o măsură tot mai mare să reprezinte o orientare realistă. Se cade să luptăm, de asemenea, pentru ridicarea nivelului artistic și a acelui bun gust care să însuflețească spectacolele. Vom răspunde astfel încrederii și ajutorului pe care Partidul ni le-a acordat și acordă necontenit cu generozitate. La o sărbătoare ca aceea pe care o trăim cu toții — aniversarea celor 45 ani de la crearea Partidului Comunist Român — ne luăm, în sensul celor de mai sus, angajamentul nostru, de a le împlini cu cinste.

ION DACIAN

Arta interpretativă și spiritul vremurilor noastre

de Mircea Basarab

Alături de întregul popor, muzicienii întîmpină cu un sentiment înflăcărat, aniversarea a 45 ani de la înființarea Partidului Comunist Român. În cele peste două decenii scurse de la eliberarea Patriei, Partidul ne-a îndrumat cu înțelepciune pe drumul, fără îndoială greu dar minunat, al ridicării artei noastre, al interpretării muzicii. Astfel am participat și participăm cu însuflețire la revoluția noastră culturală, călăuziți de estetica marxist-leninistă, de hotărîrile și documentele partidului nostru, urmărind ridicarea necontenită a artei, a muzicii românești.

Pătrunzîndu-se de ideia directoare în cultura socialistă, că muzica nu este o chestiune care privește un număr restrîns de esteți rafinați ci, dimpotrivă, este o necesitate spirituală a întregului popor, muzicienii, de toate categoriile, și-au îndreptat atenția către acest înalt comandament.

Partidul a creat compozitorilor și interpreților condiții de muncă și dezvoltare care, în trecutul nu prea îndepărtat nici nu puteau fi măcar întrezărite. Atît în domeniul creației cît și al interpretării muzicienii au avut la dispoziție toate posibilitățile de afirmare, au simțit din plin grija părintească a Partidului.

În sînul înzestratului nostru popor sălășluiesc, de veacuri, adevărate comori de talente, de virtuți creatoare și interpretative care, azi, sînt necontenit cercetate, scoase la lumină.

Avem o mișcare de amatori uriașă, al cărei rol în stimularea interesului maselor largi pentru muzică este dintre cele mai importante. Azi nu există colț de țară, așezare omenească oricît de măruntă care să nu aibă căminul său cultural, casa sa de cultură, nu există fabrică ori uzină în care să nu activeze — de cele mai mai multe ori cu un remarcabil succes — formații de cîntece și dansuri, brigăzi artistice de agitație. Noi și noi tinere elemente se ridică din sînul acestor prime nuclee, prime celule de artă interpretativă — unele ajungînd să se afirme în chip strălucit nu numai în țară dar și peste hotare.

Avem talente populare native de o originalitate adesea uimitoare, care impresionează puternic prin inventivitatea lor interpretativă. Sînt virtuoși ai viorii (Ionel Budișteanu, Nicu Stănescu, Victor Predescu ș.a.), ai naiului (Fănică Luca, Damian Luca etc.) ai țambalului (I. Pantazi) ori ai cobzei (Păturică) — cîntăreți (Angela Moldovan, Ileana Constantinescu, Maria Lătărețu etc.), apoi ansambluri cum sînt al fluerașilor din Jina ori al Călușarilor din Frumoasa — Teleorman pentru a nu cita decît pe aceștia — continuatori iluștri ai unei vechi tradiții interpretative populare.

Nimic nu ar putea înfățișa mai grăitor proporțiile mișcării echipelor artistice de amatori decît cifrele pe care ni le-a pus la îndemînă Concursul lor în cinstea celei de a XX-a aniversare a Eliberării. La această finală pe țară au participat 17.700 concurenți, selecționați dintr-un număr de 750.000 amatori ; s-au afirmat cu acest prilej 324 formații artistice și 250 soliști vocali, instrumentiști și dansatori. Este de subliniat varietatea genurilor de formații artistice : coruri, brigăzi de agitație, formații de estradă, grupuri vocale sau instrumentale, orchestre simfonice sau de cameră, orchestre de muzică ușoară, fanfare, orchestre populare, buciumași și formații de fluerași — unele ca cea din Hîrtoapele (reg. Iași) însumînd 120 membri. Au fost prezente, de asemenea, cu acel prilej, mari formații de dansatori, ansambluri de balet, formații de operă, operetă și mari ansambluri folclorice. Cine a asistat la această minunată desfășurare de ti-

nere forțe artistice a înțeles elanul cu care au fost descoperite și organizate uriașele rezerve aflate în stare potențială în sînul poporului. Dar ridicarea către artă și afirmare a acestor talente are, în afară de rolul stimulator în rîndul maselor populare, și acela de a stîrni interesul creatorilor, al compozitorilor care au realizat o seamă de lucrări anume pentru aceste mici și mari formații artistice.

Un factor important în interpretarea și promovarea muzicii îl joacă marile noastre ansambluri de cîntece și dansuri create în anii de după Eliberare : Ansamblul Forțelor Armate, al Ministerului Afacerilor interne, orchestra de instrumente populare „Barbu Lăurtau", cunoscutele formații „Ciocîrlia", „Perinița" — ale căror succese, în vremea din urmă, au fost de notorietate mondială. Și nu uităm, de asemenea, că Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor a fost pepiniera unde au crescut, o seamă de interpreți vocali ca Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu și încă alții, apreciați pe cele mai mari scene ale lumii.

În anii puterii populare au fost create mari ansambluri corale al căror rol în difuzarea muzicii din acest domeniu și din cel vocal-simfonic este dintre cele mai importante. Pe primul plan se situează corul Filarmonicii „George Enescu" și corul Radioteleviziunii care și-au dobîndit merite de seamă în interpretarea atît a unor lucrări valoroase din repertoriul universal (*Misa solemnis* de Beethoven, oratoriile *Anotimpurile* de Haydn, *Ioana pe rug* de Honegger, *Carmina Burana* de Orff) cît și a cantatelor și oratoriilor românești (*Tudor Vladimirescu* și *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu, *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, *Balada haiducească* de Mihail Jora, *Balada lui Gheorghe Doja* de Constantin Palade, etc. etc.).

O strădanie sporită se cuvine acordată însă interpretării muzicii corale românești — domeniu în care, sprijiniți pe glorioasa tradiție reprezentată de Musicescu, Kiriac, Vidu, compozitorii din zilele noastre au realizat lucrări în care cîntă viața cea nouă, mărețele înfăptuiri ale poporului sub conducerea Partidului.

Realizări de seamă au fost obținute în domeniul școlarizării tineretului nostru artistic. Azi avem școli de muzică în majoritatea centrelor urbane și Conservatoare în principalele orașe ale țării, care promovează cadrele de cîntăreți și instrumentiști atît de necesare teatrelor muzicale și filarmonicilor noastre. Cele mai solicitate instrumente sînt vioara și pianul, dar nu lipsesc și celelalte instrumente. Învățămîntul muzical dispunînd de cadre cu o pregătirea superioară (cu deosebire cel universitar) urmărește ca tinerele elemente să se dezvolte armonios nu numai pe latura tehnică a execuției propriu-zise dar să adîncească procesul de pătrundere a conținutului muzicii, să își apropie stilul propriu unei epoci și, mai mult decît atît, al compozitorilor respectivi. Astăzi se are în vedere pregătirea temeinică a viitorilor soliști. Cei mai dotați, selecționați prin concursurile naționale, sînt pregătiți din vreme spre a participa la concursurile internaționale. Aceste competiții implică o muncă artistică organizată metodic susținută consecvent din vreme, nu „în asalt" cum, pînă nu de mult, s-a practicat. Căci dacă în domeniul canto-ului am repurtat succese internaționale de răsunet la Geneva, Toulouse, Vervières, Berlin, Rio de Janeiro, etc. în al coregrafiei la Paris și Sofia unde concurenții noștri s-au clasat pe primele locuri, sîntem obligați să recunoaștem că în domeniul pianului și viorii (cu deosebire al pianului), cele mai bune locuri nu sînt apanajul candidaților noștri. Ele se lasă, în vremea din urmă, mult așteptate...

S-au preconizat cursuri de perfecționare, conduse de cele mai proeminente cadre didactice ale învățămîntului superior. Credem că ar fi o soluție care să ridice nivelul artistic al viitorilor soliști.

Se cuvine să amintim de valoarea competiției internaționale reprezentată de Concursul internațional „George Enescu". Inițiată, la îndemnul Partidului, de către forurile conducătoare ale artei și culturii noastre, ea a fost socotită de către unele din cele mai marcante personalități ale vieții muzicale internaționale, atît drept un act de fervent patriotism, de popularizare a valoroasei creații enesciene, cît și prilejul unei confruntări, la un înalt grad de exigență, a tinerilor soliști de pretutindeni.

Viața noastră muzicală se dezvoltă cu o intensitate tot mai sporită. Înainte de eliberare, muzica simfonică era necunoscută în mai toate orașele țării, excepție făcînd doar Iași, Cluj, Timișoara. Azi cele șaptesprezece orchestre simfonice din țară desfășoară o rodnică activitate de popularizare a celor mai de seamă lucrări din repertoriul universal, ca și din creația compozitorilor noștri. Fiecare din aceste formații joacă un rol important în revoluția noastră culturală. Ele merg în regiunile respective, în centrele muncitorești, dînd concerte simfonice, susținînd concerte-lecție și spectacole-concerte care sînt urmărite cu dragoste și interes de un public tot mai dornic de artă și cultură. Concertele Filarmonicii „George Enescu" și ale orchestrei simfonice a Radioteleviziunii date exclusiv pentru studenți, se bucură de cea mai mare popularitate.

Filarmonica „George Enescu" a întreprins o seamă de turnee peste hotare. Aprecierile presei — de la Moscova și Leningrad, pînă la Paris, Viena etc. — au fost elogioase și nu fac decît să întărească încrederea în potențele artei noastre interpretative. De succese s-a bucurat și Teatrul

de Operă și Balet în Franța și Italia. Aceasta nu însemnează, desigur, că totul este perfect, că avem dreptul să privim cu un sentiment de autoadmirație realizările noastre. Dimpotrivă. Apare ca o necesitate de primul ordin, pentru toate instituțiile muzicale din țară atît îmbogățirea repertoriului cît și ridicarea calitativă a interpretării. Consiliul Muzicii din Comitetul de Stat pentru cultură și artă a trasat în această privință, mai de mult, anumite sarcini. O seamă dintre acestea, le considerăm și azi, deziderate în perspectiva unei cît mai apropiate înfăptuiri.

În ceea ce privește repertoriul, este de dorit ca acele creații reprezentînd valori certe ale moștenirii noastre culturale, ale culturii noastre noi, socialiste, să-și afle locul nu în chip sporadic ci, cu consecvență, în programele de concert. Avem convingerea că dirijorii orchestrelor simfonice se vor dărui cu o dragoste neprecupețită promovării creației românești. Aceasta se cuvine a fi reprezentată prin lucrări cît mai bune, alese cu grije și nu după criteriul duratei (mai mult sau mai puțin scurtă) ori al unei accesibilități discutabile. Desigur, există și lucrări de mică întindere care sînt valoroase : unele divertismente, rapsodii, uverturi, schițe simfonice. Ele nu trebuiesc neglijate în repertoriul de concert. Dar în bogata producție, din ultimele două decenii, a compozitorilor noștri, aflăm simfonii, poeme simfonice, suite, concerte pentru soliști și orchestră care, realizate cu talent și multă strădanie, și-au cucerit o îndreptățită recunoaștere în țară și chiar peste hotare. Acestea se cuvin, cu necesitate, să își aibă locul lor în repertoriul simfonic al orchestrelor; bineînțeles, în raport cu capacitatea interpretativă respectivă a acestora — de altfel crescută simțitor în ultima vreme. Și pentru că am abordat și unele aspecte ale artei noastre interpretative susceptibile de a fi discutate critic, vom sublinia că execuțiile muzicii simfonice și de cameră sînt confruntate cu sarcini de toată răspunderea și importanța, obligate să țină pasul cu producția care în aceste domenii se află atît sub raportul numărului cît și al calității, în necontenită ascensiune, în progres. Numai așa vor fi lichidate rămînerile în urmă și nu vom mai avea prilejul să cunoaștem lucrări abia după ani de zile, (uneori, un deceniu) de cînd au fost create.

Probleme demne a fi luate în serioasă considerare ridică și activitatea teatrelor muzicale. Trecem peste unele deficiențe organizatorice care încă mai persistă în activitatea teatrelor și care nu formează obiectul propriu zis al rîndurilor de față, pentru a releva mai întîi creșterea calității interpretării. Ajutați de concepția realistă asupra interpretării, cîntăreții au adoptat o atitudine nouă față de rolurile pe care le susțin. Azi ei se integrează cît mai bine ansamblului, părăsind acele atitudini vedetiste, rămășițe ale mentalității de odinioară. Fiecare cîntă cu o participare vie la actul interpretării, adîncește caracterul personajului întruchipat; atitudinea în scenă nu mai e statică și cei mai de seamă cîntăreți ilustrează, nu rareori, cu prezența și arta lor, chiar și rolurile mai mici pe care le ridică astfel lîngă cele de prim plan. Nicolae Herlea, Arta Florescu, Elena Cernei, Ion Piso, David Ohanesian, Dan Iordăchescu și încă mulți alții sînt exemplele pozitive ale noii noastre arte interpretative vocale care are în vedere o expresie simplă dar puternică prin noblețea și naturalețea ei, veridică și cu atît mai convingătoare, în același timp accesibilă celor mai mari mase de ascultători.

De un deosebit prestigiu se bucură, în țară și peste hotare, fruntașii vieții noastre artistice din domeniul muzicii instrumentale: Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Ion Voicu, ș.a.

Vorbind despre interpretare, nu neglijăm formațiile de tipul „orchestrei populare" apărute în viața noastră muzicală după eliberare cînd, muzicanții odinioară răzleți prin mici tarafuri de localuri, s-au grupat în colective lărgite — unele de proporții neobișnuit de mari, al căror rol în popularizarea muzicii, a fost și este imens. În fruntea lor se situează, orchestra de instrumente populare „Barbu Lăutaru" care a activat mai întîi sub îndrumarea Institutului de Etnografie și Folclor iar în prezent, face parte din complexul Filarmonicii „George Enescu". S-a arătat, mai de mult, chiar în coloanele revistei „Muzica" aportul pozitiv al orchestrei „Barbu Lăutaru" la difuzarea muzicii noastre populare în țară și peste hotare, rolul stimulator pe care l-a avut asupra celorlalte formații similare. În același timp însă au fost criticate unele „prelucrări" care nu mai sînt în spiritul muzicii noastre populare, precum și anumite efecte sonore de un gust îndoelnic. Orchestrele populare și dirijorii lor trebuie să urmărească cu dragoste și atenție păstrarea neîntinată a patrimoniului nostru artistic făurit de-a lungul veacului de imaginația creatoare atît de bogată, de fecundă a poporului. Într-o discuție mai largă pe această temă, ziarul „Scînteia" a subliniat limpede, la începutul anului acesta, care sînt sarcinile ce revin atît compozitorilor și aranjorilor cît și interpreților în ceea ce privește punerea în cea mai justă, autentică și nesofisticată lumină a folclorului nostru de orice categorii ar fi el.

Un domeniu al muzicii care cucerește, pe zi ce trece, este acela al muzicii de cameră, căreia Filarmonica „George Enescu", Filarmonica din Cluj, Timișoara și Conservatoarele din patria noastră, îi acordă o atenție deosebită. În interpretarea soliștilor de frunte, vocali și instrumentali, lucrările de acest gen din marele repertoriu universal precum și cele date la iveală, în special în anii de după eliberare, de către compozitorii noștri și-au aflat o audiență cu ecou puternic. Într-adevăr sălile de concert unde se interpretează muzică de cameră sînt adesea bine implinite. Se spulberă astfel părerea pe cît de nefundată, pe atît de absurdă, asupra ermetismului acestei muzici, asupra inaccesibilității ei și care, întreținută în trecut într-un spirit de castă de către clasa dominantă, tindea (și reușea) să izoleze

masele de acest gen muzical. Soliștii și chiar mici formații de muzică de cameră s-au afirmat în anii din urmă cu mult succes în țară și peste hotare, popularizînd muzica românească stimulînd pe de altă parte creația compozitorilor. Permanentizarea anumitor formații cum ar fi triouri, cvartete vocale și instrumentale, o orchestră de cameră, o formație de suflători — toate cu caracter stabil și cu o activitate regulată nu incidentală se impune tot mai mult în viața noastră muzicală. Forurile noastre de cultură sprijină cu putere și această acțiune ce tinde la ridicarea necontenită a maselor largi către artă și cultură.

Marea accesibilitate și, ca o consecință, popularitate, a muzicii ușoare, puterea de înrîurire pe care o are asupra tineretului, și contribuția sa la educarea acestuia în spiritul eticii noi, socialiste, ca și la formarea bunului său gust, ne dă dreptul să o privim cu o stăruitoare solicitudine. Referindu-ne la problema interpretării muzicii ușoare, constatăm că o seamă de soliști vocali și instrumentali ca și unele orchestre și mici formații, s-au bucurat de succese dintre cele mai frumoase, atît în țară cît și în străinătate, apreciate pretutindeni călduros. Este de notorietate sprijinul larg acordat prin Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, prin Uniunea compozitorilor, Casa de creație, Radioteleviziune și Televiziune, tuturor lucrătorilor din acest domeniu al muzicii. Dar și aici sarcinile ce revin interpreților sînt de o exigență deosebită. Este o eroare să se creadă că interpretarea muzicii ușoare constituie o problemă chiar ușoară. Dimpotrivă. Aici mai mult, poate, decît în oricare alt compartiment al muzicii, interpretul trebuie să dovedească un spirit patriotic, promovînd în primul rînd creația românească de calitate. Sub acest raport sînt de semnalat realizările pozitive dar și anumite deficiențe care vor trebui absolut lichidate. Astfel, adoptarea, în goana după succese ieftine, a unui repertoriu de șlagăre străine, ca și a unui stil a cărei obîrșie este ușor de găsit la unii cunoscuți cîntăreți și cîntărețe de peste hotare, reprezintă o depersonalizare și o atitudine comodă ce se întoarce mai curînd sau mai tîrziu, împotriva celui ce o practică. Căci azi publicul, foarte informat și de o deosebită exigență, nu întîrzie să catalogheze și eticheteze negativ toate aceste „mimări" interpretative, agravate de incultura vădită de cîntul în limbi străine, „prinse la ureche"... Conducerile teatrelor de estradă și celelalte instituții ce lucrează cu interpreții muzicii ușoare, sînt datoare să organizeze adevărate cursuri de perfecționare cu caracter obligatoriu, care să țintească la perfecționarea cîntăreților, la ridicarea unor noi cadre. Se simte chiar nevoia unei forme de învățămînt care să înarmeze pe tinerii talentați dornici să se consacre interpretării muzicii ușoare, cu o anumită calificare profesională — știut fiind că, îndeobște, cîntăreții de muzică ușoară provin din rîndurile amatorilor. Formați și educați în spiritul promovării decente a muzicii, și care să aibă atributele reale ale artei, viitorii interpreți vor putea să se impună în viața muzicală, să cucerească publicul.

Am considerat mai sus unele din formele artei interpretative, în domeniul muzicii subliniind izbînzile, fără să eludăm și anumite carențe, deficiențele. Față de dragostea, sprijinul și îndrumarea permanentă cu care sîntem înconjurați de Partid, avem datoria de onoare să răspundem cu munca noastră neprecupețită, cu tot elanul și dăruirea de care sîntem capabili. În ceea ce privește sarcinile ce ne revin — în revoluția noastră culturală ne legăm, cu prilejul sărbătoririi a 45 ani de la crearea Partidului Comunist Român, să militățm cu forțe unite și cu un avînt sporit, pentru ridicarea cît mai sus a artei noastre interpretative.

A cînta pentru oamenii muncii înseamnă o cinste, o fericire, dar totodată și o răspundere. Cîntul nostru trebuie să reflecte avîntul și entuziasmul, optimismul sănătos al tineretului de azi, al constructorilor socialismului.

Acordurile melodioase și calde ale muzicii ușoare românești răsună azi de pe scena Sălii Palatului Republicii Socialiste România, muzica se imprimă pe mii și mii de discuri, se difuzează prin radio și televiziune, se cîntă pe scenele zecilor de teatre de estradă din țară..

În fiecare an, se desfășoară la Mamaia un Festival al muzicii ușoare românești, de unde își iau zborul alte noi creații originale, unde se consacră noi și talentați cîntăreți. La marile concursuri de peste hotare, în marile orașe ale lumii, interpreții și muzica noastră ușoară au obținut frumoase succese. În ultimii ani au înflorit mii și mii de mlădițe tinere din tezaurul de forțe artistice ale amatorilor.

Și toate acestea s-au putut obține datorită ajutorului neprecupețit al partidului. Partidul înseamnă și pentru noi, interpreții muzicii ușoare, un far călăuzitor spre obținerea de noi și răsunătoare succese. Datorită îndrumărilor sale înțelepte, grijii neobosite, muzica ușoară românească și interpreții ei s-au putut situa la un nivel mereu ascendent. Ca și pentru întreaga viață înfloritoare a țării, Partidul Comunist Român înseamnă și pentru noi un izvor de încredere și optimism.

Alături de milioanele de oameni ai muncii din țara noastră, astăzi, la glorioasa aniversare a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, ne exprimăm din nou devotamentul și recunoștința față de partidul nostru iubit.

GICĂ PETRESCU

Momente militante din istoria muzicii noastre

de Cristian Ghenea

I.

Născut odată cu apariţia claselor antagoniste ale societăţii cîntecul protestatar, devenit odată cu apariţia mişcării muncitoreşti cîntec revoluţionar, însoţeşte ca o cronică vie şi permanentă viaţa şi lupta poporului oprimat. Generat de necesitatea socială, el a îndeplinit în decursul veacurilor o puternică funcţie agitatorică şi propagandistică. Considerat în mod cronologic, cîntecul revoluţionar întovărăşeşte istoria oricărui popor.

Odată cu organizarea proletariatului din ţara noastră, la finele veacului trecut, în plină creştere a capitalismului, cîntecul revoluţionar apare ca o armă de luptă, ca un tovarăş omniprezent. Atunci, pornind de la străvechi creaţii populare, au apărut în literatura noastră muzicală primele compoziţii dedicate clasei muncitoare. Cîntecul revoluţionar românesc a parcurs istoria formării şi organizării clasei muncitoare, căpătînd la începutul epocii noastre o nouă calitate, superioară, transformîndu-se astfel în cîntec de masă.

În general, el este conceput ca un rod al luptei de clasă, al conştiinţei de clasă, necesar luptei clasei muncitoare :

„[...] puterea şi conştiinţa solidarităţii de clasă a proletariatului se dezvoltă şi se organizează în luptă“ [1]).

Această concepţie stă de multă vreme la baza teoriei despre artă a proletariatului român. Ea a fost în nenumărate rînduri expusă în diverse publicaţii şi periodice muncitoreşti. La 1894, C. Vraja o enunţă în mod concis într-un articol intitulat „Înrîurirea artei“:

„Arta e o armă de clasă“.

„Arta unei clase care se ridică, măreşte forţa şi încrederea acelei clase, pe de o parte, iar pe de alta, vîră groaza în inima clasei care piere [2]).

Ideea este ulterior reluată şi întregită, în articolul program al revistei „Proletarul literar“ din 1930 — unde se enunţă ideea că artiştii clasei muncitoare pot să se afirme şi să se impună numai *„printr-o organizare de clasă“* [3]).

★

În urma stabilirii orginii şi apartenenţei, cîntecul revoluţionar românesc poate fi clasificat în modul următor :

1) Cîntec revoluţionar de origine folclorică.

2) Cîntec revoluţionar cu compozitor şi poet cunoscuţi în mod iniţial. Ca urmare a circulaţiei intense şi acesta se poate folcloriza, numele autorilor pierzîndu-se.

Aceste două categorii de cîntece au fost inspirate din viaţa, lupta şi realităţile muncitorilor şi ţăranilor români.

3) Cîntece revoluţionare adoptate de proletariatul român ca urmare a relaţiilor internaţionaliste muncitoreşti. În unele cazuri este preluată melodia şi textul, în altele numai melodia sau numai textul.

Privind creaţia muzicală cu caracter revoluţionar muncitoresc din punct de vedere literar-tematic clasificarea ar avea un alt aspect, indiferent de originea melodiilor.

[1] Lupta de clasă, an I, Nr. 1, 1 iulie 1920, cf. Documente din Istoria Partidului Comunist din România 1917—1922, ESPLA 1956, pag. 178.

[2]) Evenimentul literar, 11 februarie, 1894.

[3]) Ileana Vrancea, Tradiţii ale criticii literare marxiste din România 1930—1940, E. P. 1962, pag. 88.

Manifest împărțit la soldați 10

PARTIDUL SOCIALIST, SECȚIA PIATRA-N.

INTERNAȚIONALA

Sculați voi oropsiți ai vieței,
Vin osândiți la foame sus!
Să fiarbă-n inimi răzvrătirea,
Să-nceapă al vechii lumi apus!
Sfârșiți odată cu trecutul negru.
Sculați popor de osândiți:
Azi nu sînteți nimic în lume,
Luptați ca totul voi să fiți!

Hăi la lupta cea mare,
Rob cu rob să ne unim
Internaționala bis
Prin noi s'o faurim

Sculați nu-i nici o mîntuire
In regi, ciocoi sau dumnezei:
Unire muncitori, unire
Și lumea va scăpa de ei
Prea mult ne-au despuiat talharii
Ce-n lene, lux, desfrâu, se scald
Să ne-nfrățim toți proletarii,
Să batem fierul cât e cald.

Refren

Țărani și lucrători! noi sîntem
Partidul mare muncitor:
Pământul este al celor harnici,
Cei leneși piece unde vo
Cînd vulturi lacomi, corbi de pradă
Nor nfil pluti nori negri 'n vânt.
Pe cer luci-va 'ntotdeauna
Al înfrățirii soare sfînt.

Refren

Imnul comunei din Paris

— I —

In cruda, grea învălmășeală,
Stînd printre morții risipiți
Voi să puna rândurile
Izbind cu gloanțe-n rasvrătiți

Refren

Il priviți, il priviți înălțat
Stă sus și strălucește
Îndrăznet, gata e de luptat
Veniți, veniți cutezători
Și luați ăst steag ce se roșește
De sînge curs de muncitori!

— II —

Fiilăe mîndru sub comună
Adunând strânși într-un loc
Pe-ai muncii fii iar împreună
Gata stând să sboare-n foc
Refren: Il priviți, Il priviți etc.

— III —

Și sus apoi pe baricade,
De-ai mulțimei deș șireag
Străpuns de glonț voinicul cade
Privind în sus la măndrul steag
Refren: Il priviți, il priviți, etc.

— IV —

Iar cînd Republica ingrată
A fost lăsat de foame morți
Fiind în luptă disperată,
In ei și-au pus ai vieței sorți

Il priviți, il priviți înălțat,
Stă sus și strălucește
Îndrăznet, gată e de luptat
Veniți, veniți cutezători
Și luați ăst steag ce se roșește
De sânge curs din muncitori!

Gornistul

Dacă gornistul sună alarma
Gîndiți-vă soldați nu faceți omor!
Nu vă-nroșiți în sânge arma
Trag[illegible] în mersul muncitor.
Căci lupta voastră e a voastră luptă
In care veți intra și voi mâine
E marea luptă proletară;
Lupt'un noi ajărim a voastă pîine
Tra-la-la, la la.., (bis)

Fraților soldați, nu ne impușcați!
Noi vă sîntem frați îndurerați;
Nu ne ochiți, o, nenorociți
Ai voștri părinți puteți să-i loviți
Fraților soldați nu ne impușcați
Noi vă sîntem frați îndurerați
Vă veni o zi cînd ne vom uni) bis
Și alături cu poporul voi veți păși)

Sub steagul roș

Sub steagul roș
'Narmează'ți mintea
Tu, lume muncitoare,
Ca singură să li stăpînă
Pe rodul muncei tale.
Și'n calea ta pe dușmani sfarmă
In piept băgându-i spaimă
'Nainte mergi, 'nainte

Aruncă-te în lupta sfântă
Cu avînt și cu-nsetare,
Doboară tot ce te înfrână
Și cere libertate!
O libertate mult dorită,
Da, pentru tine noi vrem
Azi să murim. La luptă!

SUS LUPTATORI

(Marș Socialist)

— I —

Sus luptători! Trompeta sună
Și steagul luptei s'a înălțat
In contra noastră își adună
Puterea tîndavul bogat
Haideți la luptă să pornim
Să nedreptatea s'o zdrobim
Să sfărâmăm neagra robie
Refren
Aceasta-i ținta ce ne'nvie
Ne'nsuflețește la război (bis)
Victoria este cu noi (bis)

— II —

Voi, mii de cete muncitoare
De prin orașe și cîmpii
Ce gemeți fără încetare
Sus fruntea, plânsul conteniți
Sub steagul roș vă înfrățiți
Și sfărâmați neagra robie!
Refren: Aceasta-i ținta, etc.

— III —

In sfânta luptă a dezrobirei
Barbare arme n'avem noi:
Știința, sabia gândirei
Ne vor conduce în război
Haidem-naînte, luptători,
Să piară cei asupritori,
Să piară crâncena robie!
Refren: Aceasta-i ținta, etc.

Hora Muncitorilor

— I —

Frunză verde de cicoare
Trageți hora mare, mare,
Trageți hora muncitoare
Că e zi de sarbatoare.
Sus opinca țărănească
Salta cizma ne-ncetat
Steagul roșu fâlfâiască
Piară trântorul bogat!

— II —

Vino-n mândra hora-a noastră
Asupritule țăran,
Vin tu, rupta bluza-albastra:
Nu vă pese de tiran!
Cântă-mi dulcea mea iubita,
Sfântul cânt dezrobitor,
Cânta lumea înfrățită
Și ast steag fâlfâitor!

Veniți la Lupta

Veniți la lupta muncitori,
Sub steagul roșiu ne-nfrânt
Veniți neveste și surori
Căci scopul nostru-i sfânt.

Răsune-n mii de glasuri
Un cântec triumfal:
Vrem ziua de 8 ceasuri)
Vrem programul maximal) bis

Când Libertatea...

— I —

Când libertatea ți-e cântec
Și dreptul de a[illegible]
Este o sfânt datorie [illegible] bis
Să luptă pentru ăst fe rodat

— II —

S[illegible] de sărăcuți, de[illegible] plâns
Acelor ce lupt
Pentru sfânta Libertate,)
Pentru al poporului drept) bis

— III —

In lupta pentru libertate
Veniți mame și copii
Pentru dânșii cu baricade) bis

Noi Vieţuim

— I —

Noi vieţuim, Noi vieţuim,
Din mizeria noastră grea,
Şi'n temniţe noi ne sfârşim
Trăind o viaţă grea

— II —

Poveri, poveri, [illegible] purtăm
Şi grele sule[illegible]
Şi lacrimi [illegible] noi vărsăm
Ah lacrime [illegible]
Fraţilor [illegible] bis
Priviţi-ne, [illegible]

— III —

Noi goi sun[illegible] mânzi sunte n
Saracii pe [illegible]
Injosiţi sun[illegible] sunte n
Şi viaţa [illegible] amarnat.

— IV —

Dar credem noi, dar credem noi
Ca ne vom mântui
Şi un soare nou ca raze calzi
Curînd va răsări
Fraţilor [illegible]
Ah mâna daţi [illegible]

— V —

Ca sa sfarmăm ce să zdrobim
Noi lanţurile grele
Şi steagul roş să fâlfaie
Sub libera iratie

CÂNTEC

Sus fraților, sus lucrători
Sus veniți, veniți cu toții
Sub steagul roș al libertății
Și cu el să ne avântam
Până nu vom birui fricа
Și speranți în dumnezei
Burghezimei ne jurăm
Și ne mulge ca pe oi
Haita luptă noastră sfântă)
Și cu toți să ne unim)
Și lovind în burghezime)
Tot luptând noi s'o sdrobim)

Contra noastra ei ne pun
Frați de ai noștri înarmați
Când vrem drepturi ei ne'n[illegible]
'nșelați ce cei bogați
Dar veni[illegible] ziua [illegible]
Soldații cu noi se v[illegible]
Și 'n lupta de dăsto[illegible]
Împreună vom [illegible]
Fără nici un pic de milă
Suntem loviți de stăpâni
Ba și ucigași în rânduri
Ne sunt că pe-ai lor căini
Apoi ne duc în războaie
Ce-au luat să le apărăm
Iară noi murim de foame
Tot muncind până asudăm
Hai la lupta noastră

Foaie volantă cu texte de cîntece muncitorești difuzată în Moldova, în preajma înființării P.C.R. (Arhiva C.C. al P.C.R.)

15 NOEMBRIE 1931 — 2 LEI — No. 2

DESCĂTUȘAREA

Proletari din toate țările, uniți-vă!

Organ al C. C. Ajutorului Roșu Inter. (Mopru) Secția România

„Descătusarea" își încetase apa-

Materiale de propagandă despre muzică cu texte muzicale (Arhiva C.C. al P.C.R.)

veniți au avut să se lupte cu direcțiunea închisorii, care ținea pe tovarășii noștri împreună cu deținuții de drept comun, le permiteau numai o plimbare de 15 minute, le interziceau de a vorbi între ei, nu le admiteau jurnale, cărți, creioane. Totuși prin luptă, tovarășii au reușit să obțină o plimbare de o oră și camere separate de deținuții de drept comun.

Către 1 Mai tovarășii au pregătit în fiecare cameră câte un steag roșu și când au trebuit să iasă în acea zi la plimbare, le-au scos la fiecare fereastră și au început să cânte „Internaționala". Tot atunci ei au cerut să li se admită o plimbare de 2 ore și n'au ieșit la plimbare până ce nu li s'a admis aceasta.

La 6 Septembrie tovarășii au scos iarăși steagul roș, au cântat „Internaționala" și au

REVENDICARILE

pentru cucerirea cărora
celula c.f.r.din Bucuresti
a
UNIUNEI TINERETULUI COMUNIST
DIN ROMANIA

chiamă la luptă

pe toți tinerii ceferiști
din București.

Ediția
celulei c.f.r.din Bucuroști
a U.T.C. din România.

- 9 -

Tânăra garda

Zorile vremii noui răsare
Tineri gata fiți
Când proletariatul suferă
nu vă mai gândiți
Pe trădători să-i alungați
Prin luptă să-îi sfărâmați
Noi suntem tânăra garda
a preletariatului
Noi suntem tânăra garda
a proletariatului.

***

Noi sunten muncitori tineri
din uzine depe câmp
Mizeria ne va duce curând
în mormânt
Dacă noi nu ne vom uni
La luptă gata nu vom fi
Noi suntem tânăra garda a
proletariatului

***

Proletari din toate țările uniți-vă

№ 0237

Steagul roșu

ORGANUL COMITETULUI LOCAL AL PARTIDULUI COMUNIST

(cereți dela tov.la altul să vă învețe melodia)

Sculati, voi oropsiti ai vietei,
Voi osânditi la foame, sus,
Sa fiarba 'n inimi rasvratirea.
Sa 'nceapa-al vechei lumi apus.
Sfarsiti odata cu trecutul negru.
Sculati popor de osânditi,
Azi nu sunteti nimic in lume,
Luptati ca totul voi sa fiti.
Hai la lupta cea mare,
Rob cu rob sa ne unim,

VOIA

JALEA ȚĂRANULUI ROMÂN

De când sunt pe lumea frumoasă
eu viața mi-o plângeam mereu
La muncă, la prăsit și la coasă
Noi suntem mai robiți ca boii

Refren:
Vai străinul bietul țăran
Supus și'ndelung răbdător
El n'are dreptate și viața'n larg
Și până la moarte-i dator.

Energic la muncă și vrednic la fapte
Cu sufletul plin de amar,
În țara în care e miere și lapte
El n'are nici loc de mormânt.

Refren:
Noi ducem povara de secole multe,
Și viața ni-o plângeam mereu,
Dar stăpânitorii nu vor să ne asculte
Și ne-a uitat și Dumnezeu

Refren:aceleași

Doamne sfinte din țara albastră
Roagăte, vezi și de noi
Și curmă odată și durerile noastre
Și-o vezi scapă-ne de nevoi.

Tov. Lucaci cu obligația de a
conforma
Comitetul Județean

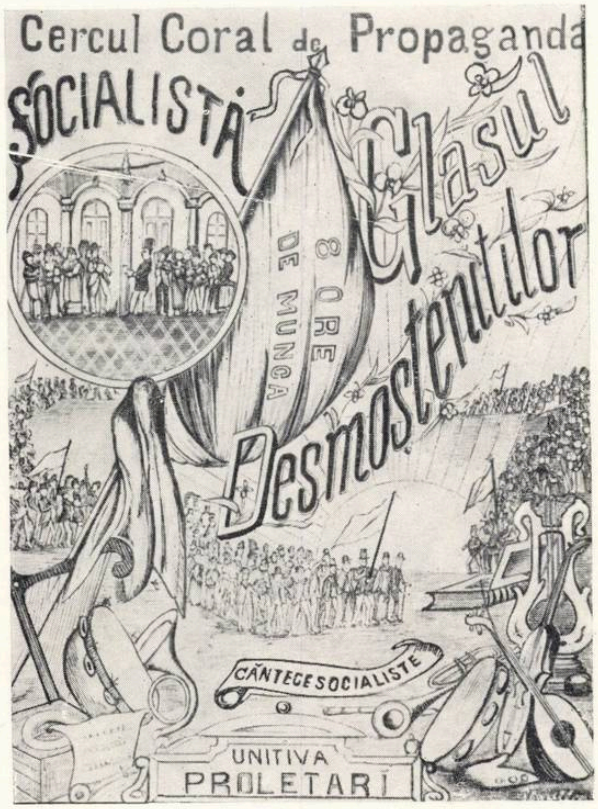
0008 Marșul funebru al Revoluționarilor

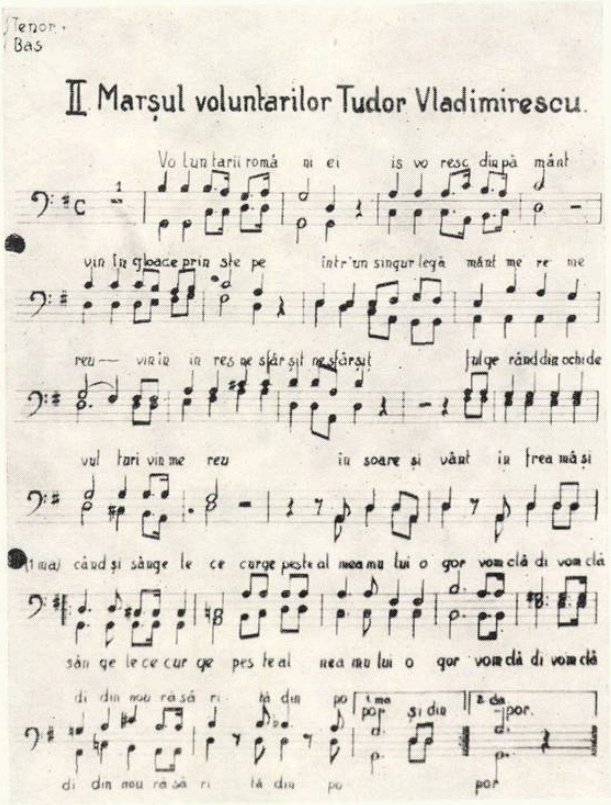
În lupta fatala în fortăș ai căzut
De dragul mulțimei flămânde
Credința'n izbândă în viață ți-a scut
Balsam peste rănu-ți sângerande
Oleasca făcutai în ceasul rece
În lanțuri în obezi și sânge
scăldat
În timp ce dușmanii osândă ta rostea
cerând să-ți răsbune, cerean
avântul curat
Bean otrava despoți în palate
Vrâmel să-și înece teama în vin
Ei nu aud Ce murmură blesteme vin
De sfanta mulțime vii
deplate

II

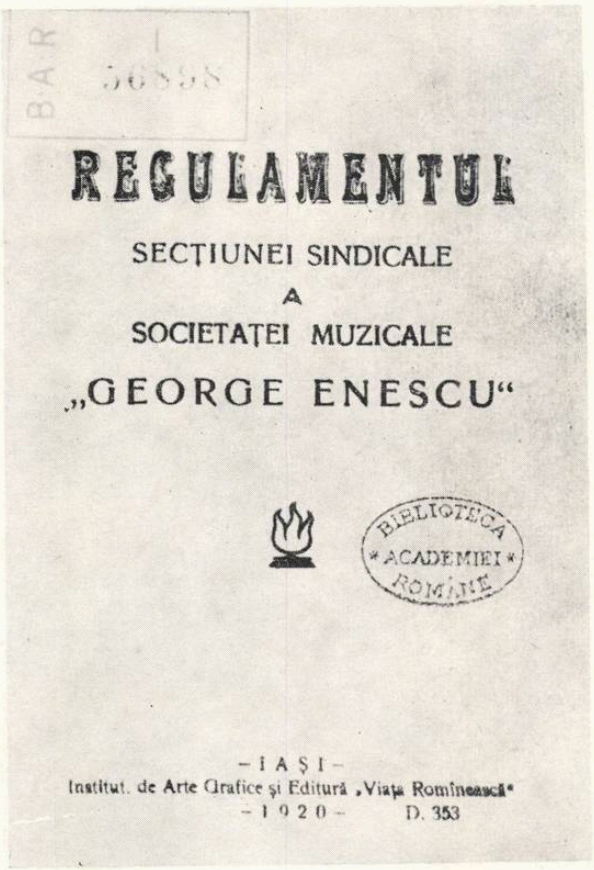
Veniva o vreme când iobagi stăpâni
Poporul puternic și liber va fi
O dormi somn tovarăș în pace odihne
Porca poporul tău de veci va slăvi!!
În cinste acesta.

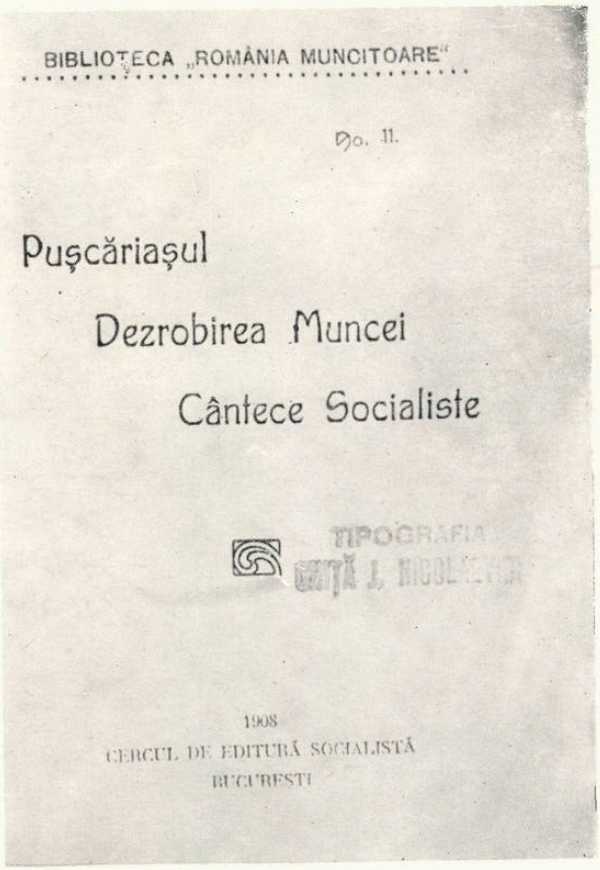
Foi volante cu texte muzicale, răspîndite printre muncitori





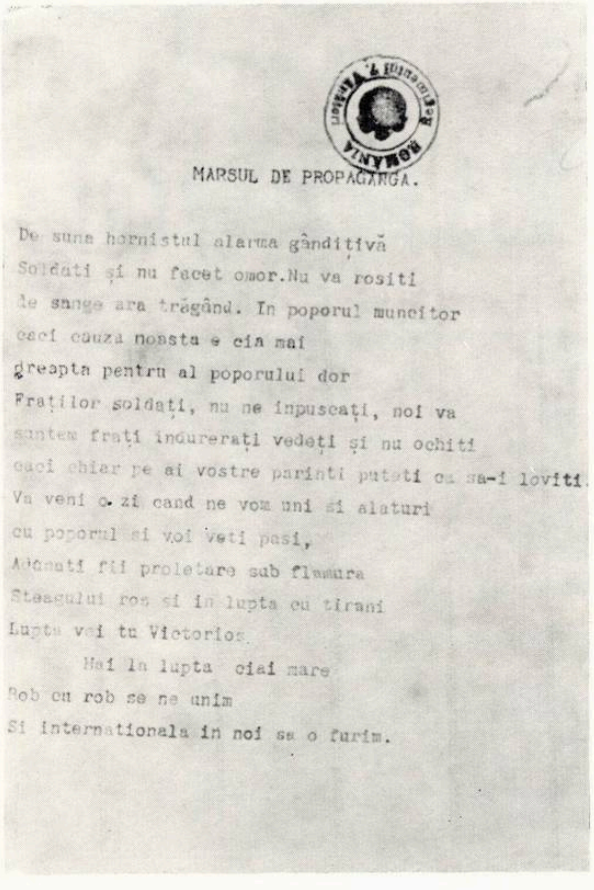
Marșul brigăzii Tudor Vladimirescu (1948, stimă de cor).





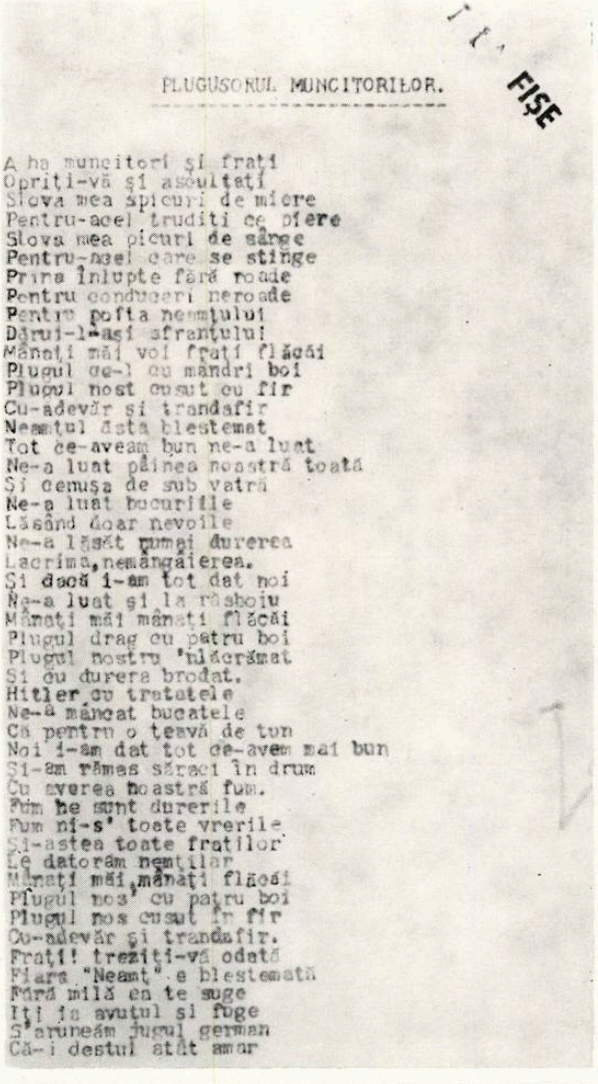
Broșuri și materiale cu privire la muzică.

Materiale de propagandă prin muzică, difuzată între muncitori și soldați. (Arhiva C.C. P.C.R.)



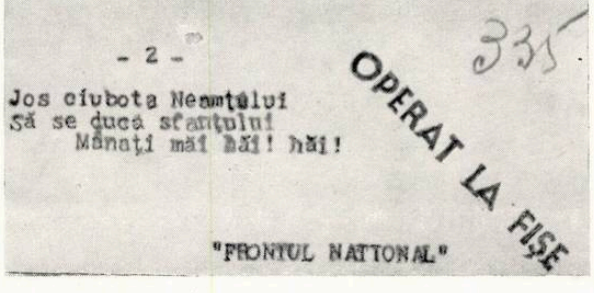
MARSUL DE PROPAGANDA.

De suna hornistul alarma gândițivă
Soldati și nu facet omor. Nu va rositi
de sange ara trăgând. In poporul muncitor
caci cauza noasta e cia mai
dreapta pentru al poporului dor
Fraților soldați, nu ne inpuscați, noi va
suntem frați indurerați vedeți și nu ochiti
caci chiar pe ai vostre parinti puteti ca sa-i loviti.
Va veni o zi cand ne vom uni si alaturi
cu poporul si voi veti pasi,
Adunati fii proletare sub flamura
Steagului ros si in lupta cu tirani
Lupta vei tu Victorios
Hai la lupta ciai mare
Rob cu rob se ne unim
Si internationala in noi sa o furim.



PLUGUSORUL MUNCITORILOR.

A ha muncitori și frați
Opriți-vă și ascultați
Slova mea spicuri de miere
Pentru-acel truditi ce piere
Slova mea picuri de sânge
Pentru-acel care se stinge
Prina înlupte fără roade
Pentru conduceri neroade
Pentru pofta neamțului
Dărui-l-aș sfranțului
Mânați măi voi frați flăcăi
Plugul ce-l cu mândri boi
Plugul nost cusut cu fir
Cu-adevăr și trandafir
Neamțul ăsta blestemat
Tot ce-aveam bun ne-a luat
Ne-a luat pâinea noastră toată
Și cenușa de sub vatră
Ne-a luat bucuriile
Lăsând doar nevoile
Ne-a lăsăt numai durerea
Lacrima, nemângâierea.
Și dacă i-am tot dat noi
Ne-a luat și la răsboiu
Mânați măi mânați flăcăi
Plugul drag cu patru boi
Plugul nostru 'nlăcrămat
Și cu durera brodat.
Hitler cu tratatele
Ne-a mâncat bucatele
Că pentru o țeavă de tun
Noi i-am dat tot ce-avem mai bun
Și-am rămas săraci în drum
Cu averea noastră fum.
Fum ne sunt durerile
Fum ni-s' toate vrerile
Și-astea toate fraților
Le datoram nemților
Mânați măi, mânați flăcăi
Plugul nos' cu patru boi
Plugul nos cusut în fir
Cu-adevăr și trandafir.
Frați! treziți-vă odată
Fiara "Neamț" e blestemată
Fără milă ea te suge
Iți ia avutul si fuge
S'aruneam jugul german
Că-i destul atât amar



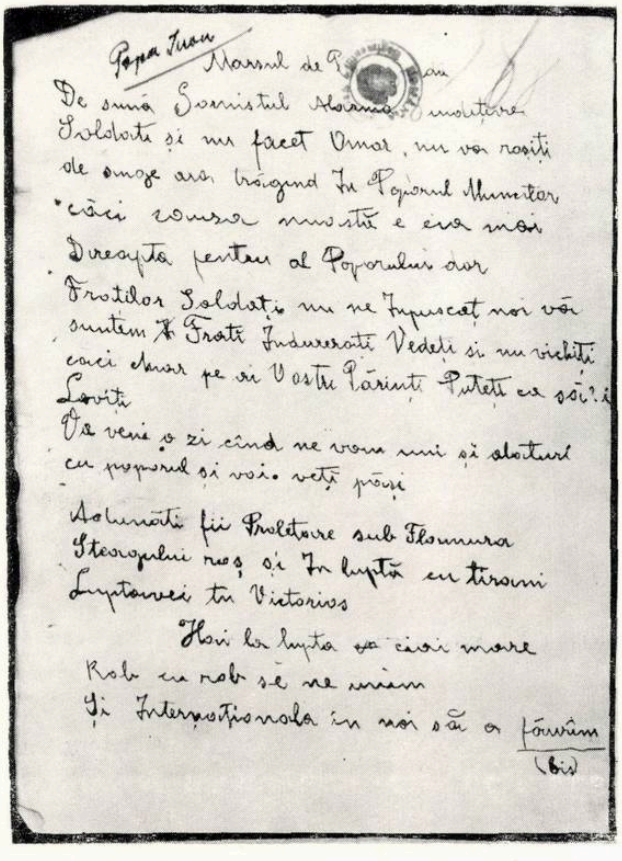
- 2 -

Jos ciubota Neamțului
Să se ducă sfanțului
Mânați măi hăi! hăi!

"FRONTUL NATIONAL"

335

OPERAT LA FIȘE



Popa Ivan

Marsul de P[illegible]

De sună Sornistul Alarma Gândițivă
Soldați și nu facet Omor, nu vă rosiți
de sânge ara trăgând In Poporul Muncitor
căci cauza noastră e cia mai
Dreapta pentru al Poporului dor
Fraților Soldați nu ne Inpuscați noi vă
suntem Frați Indurerați Vedeți și nu vichiți
caci chiar pe ai Vostri Părinți Puteți ca să-i
Loviți
Va veni o zi cînd ne vom uni și alaturi
cu poporul și voi veți păși
Adunați fii Proletare sub Flamura
Steagului roș și In luptă cu tirani
Luptavei tu Victorios
Hai la lupta ciai mare
Rob cu rob se ne unim
Și Internaționala în noi să o făurim
(bis)

Anul VI N-rul 7. 28-1 Preţul 2 lei.

Proletarii din toate ţările uniţi-vă

DECEMBRIE 1931

TÂNĂRUL LENINIST

Organ al Comitetului Central al Uniunei Tineretului Comunist din România.

Scârlat

lucrator metalurgist

(Din "Socialismul" dela 26/13 Decembrie 1918

La 13 Decembrie
In faţa teatrului
Muncitori paşnici
Victimi au căzut.

-.-

Unde au mers sărmanii
Atâta popor
Mers să manifesteze
Pentru cauza lor.

-.-

Iar în Câmpineanu
Au fost întâmpinaţi
De bruta Mărgineanu
Si un cordon de saldaţi.

-.-

Bruta Mărgineanu
Câinele spurcat
Pe mai multi tovarăşi
In piept i-a împuşcat.

-.-

Ciuda le-a fost soarta
Copilaşilor
Nu-şi mai văd sărmanii
Pe părintii.-

Plânge şi oftază
Se uită în jos şi sus
Si mereu întreabă
Unde e tată dus.

-.-

Tata e dus departe
Pentru dreptul sfânt
Si nu se mai întoarce
Pe acest pământ.

-.-

Ei cerut au pâine
Pâine si pământ
Şi li s 'a dat gloanţe
Gloanţe şi mormânt.

CANTEC.

Când gornistul sună alarma,
Gândiţi-vă tovarăşi,nu faceţi omor,
Nu-vă roşiţi cu sânge arma
Trăgând în poporul muncitor.

-.-

Fraţilor soldaţi,nu ne împuşcaţi!
Câci noi vă suntem fraţi îndureraţi
Nu ne ochiţi,o,nenorociţi!
Câci pe fraţii voştrii puteţi
să loviţi.

-.-

Câci lupta noastră e a voastră luptă,
In care veţi întra şi voi mâine
E marea luptă proletară
Luptaţi,apăraţi a voastră pâine.

-.-

Fraţilor soldaţi nu ne împuşcaţi!
Câci noi vă suntem fraţi îndureraţi
Va veni o zi,când ne vom uni.
Si alături de noi voi veţi păşi.

-.-

Texte de cîntece publicate de UT.C.
(Arhiva C.C. P.C.R.)

În fruntea acestei noi ordonări se situiază fără îndoială ciclurile realizate în închisori şi celelalte locuri unde au fost deţinuţi comuniştii, unde cîntecul a fost o armă de luptă şi îmbărbătare. Ciclul Doftanei, început probabil cu Doina Haşului, este cel mai bine constituit şi apare ca o unitate precisă, mărturie a vieţii şi luptei duse acolo de către comunişti. Ar urma apoi cîntecele de luptă, pe diferite tematici, C.F.R., Valea Jiului etc. —, cîntecele soldăţeşti şi cîntecele ţărănimii muncitoare. Independent de aceste materiale, au mai fost cîntate creaţii realizate în mod spontan, uneori ca rezultat al conştiinţei de clasă a autorilor, compozitor şi textier, în care se lua atitudine făţişe împotriva burgheziei. Unele producţii de acest fel au circulat ca folclor orăşenesc propagat şi de lăutari.

*

Cîntecul popular revoluţionar păstrează toate calităţile producţiei folclorice, indiferent dacă fusese preluat de la ţărani de către muncitori. De altfel acest proces de preluare sau mai bine zis de vehiculare este bine cunoscut.

„Şi îi e drag ţăranului, în adevăr cîntecul, căci auzindu-l uită nevoile, opincile rupte, zeghea zdrenţuită, amara sărăcie şi se depărtează cu mintea în vremurile cînd popii lăsau liturghia pentru haiducie, cînd voinicii lăsau părdalnicului coarnele plugului şi apucau calea codrului înverzit.

Haiducul din cîntece e parcă întruchiparea dorului lui de răzbunare, şi cînd potera mi-l prinde, ţăranul în necazul lui, blesteamă pînă şi rîurile.

Tu, muncitorule de la oraş [...] tu a trebuit să împrumuţi de la ţăran...“ [4]).

Acest fenomen este permanent şi reversibil, dat fiindcă şi ţărănimea muncitoare, în urma organizării ei, a învăţat din cîntecele muncitorilor din fabrici şi uzine.

*

Creaţia de folclor cu caracter revoluţionar a avut loc în timpul marilor evenimente, al luptelor populare. Astfel, în 1935 la Anina, de exemplu — intră în grevă generală muncitorii mineri şi metalurgişti —

„2000 de muncitori din Anina, spune un manifest al timpului, *au declarat grevă generală împotriva salariilor de foame, împotriva furtului drepturilor lor cîştigate...* etc.“ [5]).

Unul dintre rezultatele acestui eveniment care atunci luase mari proporţii, a fost şi crearea de cîntece revoluţionare ca *„La mina la Anina“*, care s-a bucurat de o îndelungată circulaţie, mult timp chiar după consumarea faptelor şi a rămas în memoria colectivă [6]), el fiind cules de folclorişti de abia în 1954. Mai mult decît atît, au apărut şi variante adaptate şi de muncitorii altor mine, ca de exemplu, cei de la Ghelar [7]). În mod similar au luat naştere cîntecele *„Şi-am plecat tînăr de-acasă“* în 1941, *„Scumpa mea, dragă iubită“* în aceeaşi perioadă şi încă foarte multe altele.

Tipic în acest sens este însă prea bine cunoscutul „Mugur mugurel“, considerat pe drept cuvînt de către profesorul George Breazul primul cîntec românesc de mase. Textul şi melodia cîntecului au fost făurite de artistul anonim în preajma mişcării revoluţionare din 1821 — adică în perioada destrămării feudalismului. Din acel moment, circulînd cu intensitate aproape în toată ţara, depăşeşte cu mult un secol de existenţă. Dese ori publicat, de G. Dima în editura lui Gebauer în 1884, apoi de Vulpian cu doi ani mai tîrziu, apare în manualele şcolare sau în diferite culegeri pînă în zilele noastre. Sub diferite variante, atît ca text cît şi ca melodie, este cîntat în toată ţara sau chiar şi peste hotare. „Mugur-mugurel“, deşi a fost interzis în vremea burgheziei, ca de altfel toată literatura muzicală revoluţionară, a fost cîntat şi la Doftana în 1936 şi în lagărul din Tîrgu-Jiu în 1942 [8]).

În ceea ce priveşte modul în care se făcea schimbul de cîntece între ţărani şi muncitori, este specific felul în care ţăranii dintr-un sat cu numele de circumstanţă Alba-de-jos au învăţat în 1931 — să cînte Internaţionala. Faptul este relatat într-un ziar comunist publicat în acel timp.

„[...] În ziua de 1 mai toţi flăcăii din Alba-de-Jos s-au dus în oraş să lupte împreună cu muncitorii.

Muncitorii ţineau un steag roşu. Un flăcău a întrebat :

— Ce-i steagul ăsta ?

I-a răspuns tînărul muncitor :

— Ăsta e steagul nostru al trudiţilor. E roşu ca sîngele pe care ne-au făcut boerii şi fabricanţii să-l vărsăm...

Şi toţi muncitorii au început să cînte un cîntec frumos şi puternic.

— Dar ce cîntec cîntaţi ? Au întrebat ţăranii.

— Cîntăm „Internaţionala“, cîntecul trudiţilor, cîntecul muncitorilor şi ţăranilor din toată lumea.

— Învăţaţi-ne şi pe noi.

— Ascultaţi.

Şi după ce au prins textul, au pornit apoi să cînte cu toţi Internaţionala, care a răsunat voioasă din piepturile tuturor“ [9]).

Deci cîntecele se învăţau în mod direct de la om la om, cum de altfel se şi afirma în gazeta Steagul Roşu [10]), litografiată în timpul ilegalităţii — *„cereţi de la un tovarăş la altul să vă*

[4]) Munca ştiinţifică şi literară, 28 februarie 1894: articol redacţional intitulat „Gîndul nostru“.

[5]) Documente din Istoria Partidului Comunist din România 1934—1937, ESPLP 1957, pag. 234.

[6]) E. Cernea, N. Rădulescu, T. Pintean, Spre lumină, Ed. muz. f.a. pag. 134.

[7]) E. Comişel, Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor, Ed. muz. Buc. 1959, pag. 94.

[8]) E. Cernea, etc... Op. cit. pag. 21.

[9]) Brazda, an II, nr. V, 1 mai 1931.

[10]) Steagul Roşu, an III, Nr. 3, august 1933.

învețe melodia". Era normal, căci existența unor partituri — care puteau fi considerate în mod implicit materiale subversive — ar fi îngreunat propagarea cîntecului. Și așa, au avut loc în timpul dintre cele două războaie destule procese intentate celor care intonaseră Internaționala, Marsilieza, Gornistul, Pe drumul Sibiului etc.

*

În cadrul procesului acestuia de interpătrundere se cunosc cîntece cu melodie populară căreia i s-au schimbat textul inițial, cu altul cu caracter revoluționar. Unul dintre cele mai elocvente exemple de acest fel îl constitue binecunoscuta melodie, poate cea mai veche din ciclul cîntecelor despre Doftana, Doina Hașului. Cîntecul, în forma sa finită, apare în jurul anilor — 1920—1924. În decursul vremii, ca ori ce element folcloric, el suferă o serie de modificări, indiferent de modul în care a circulat, în scris sau oral. Tipărită pentru prima oară, în octombrie 1931, Doina Hașului apare în revista Tînărul Leninist sub titlul *Hora muncitoare*. Sub formă de variante cîntecul a circulat în toată țara, cu texte diferite de origine populară, dar mai cu seamă în Transilvania și Moldova.

Melodia, după ce a fost preluată și transformată pentru a servi cauzei proletariatului, pentru a exprima în modul cel mai limpede lupta împotriva unei societăți nedrepte, a continuat să se răspîndească avînd noi și noi variante, atît ale melodiei, cît și ale textului.

Preluarea melodiei „Doinei Hașului" și a melodiilor populare în general, de către mișcarea noastră muncitorească nu a fost de loc întîmplătoare și nici nu s-a produs în mod mecanic. O primă cauză o constituie desigur larga popularitate și marea circulație a melodiilor noastre populare. Cunoscute tuturor, ele fac parte din patrimoniul nostru național, fiind prin aceasta mai aproape de concepțiile și năzuințele celor mulți. O altă cauză a constituit-o și conținutul emoțional al multor melodii, textul vechi, de multe ori fiind apropiat ca temă și fond de noile necesități. Astfel, nu numai o dată melodia populară capătă o nouă calitate conferită de sensul muncitoresc-revoluționar atît al textului, dar uneori chiar și unele ușoare schimbări structural-melodice, prin dispunerea în noi rapoarte a diferitelor elemente de structură.

Astfel cîntecul popular tradițional s-a integrat în mod organic cu cîntecul revoluționar românesc, conferindu-i acestuia caracterul propriu național.

II.

Calea străbătută de proletariatul român la finele veacului trecut dovedește și stabilește rolul istoric de avangardă al proletariatului, marcînd totodată formarea și creșterea conștiinței sale de clasă [11]). Activitatea de propagandă capătă în acest moment o tot mai mare însemnătate, avînd menirea să mobilizeze și să organizeze oamenii muncii de la orașe și sate în lupta pentru realizarea revendicărilor lor. Ea avea să înarmeze masele cu singura ideologie consecvent revoluționară, cu ideologia marxistă.

Una dintre formele de propagandă și agitație abordate de la bun început, a fost și aceea cu ajutorul muzicii, și mai cu seamă a celei corale. Corala muncitorească românească își are rădăcinile în vechile coruri sătești care iau ființă în țara noastră la începutul veacului XIX. Repertoriul acestor coruri de țărani iobagi se axa îndeosebi pe cîntecul protestatar al vremii, interpretat, ca și mai tîrziu, la unison.

„De altă parte sînt indivizi cari vor fi în stare să se îndrumeze pe adevărata cale, numai sau mai curînd, cînd vor auzi un cînt de deșteptare, cînd vor asculta o Marsilieză [...], ei bine, nici acest fel de propagandă nu e de osîndit" [12]).

Astfel punea problema la 1891, Panait Mușoiu [13]), militant înaintat al mișcării muncitorești, în articolul său, întitulat „Propaganda în mișcarea socială". Urmarea firească a acestei atitudini, a concepției respective despre propaganda prin muzică a fost organizarea de coruri muncitorești care au funcționat în multe orașe — București, Galați, Iași, Constanța etc.

Valoarea propagandistică și agitatorică a corului muncitoresc a fost subliniată ulterior de Alecu Constantinescu într-o serie de articole publicate în 1907—1908.

„Muzica vocală, spunea el, *și anume aceea reprezentată prin cor aduce mari foloase pentru că ea trezește nu numai dorința de a lupta [...] dar și dorul de libertate"*.

„Într-o mișcare socială, se accentuiază în articol *corul bine organizat atrage, reține pe muncitor, îl împinge la luptă"* [14]).

Cu un an mai tîrziu, același autor comentează într-un alt articol necesitatea mișcării și activității corale, scoțînd în evidență funcția propagandistică a muzicii corale, precum și valoarea și necesitatea ei, în cadrul mișcării muncitorești.

„Muzica [...] face propagandă mai bine, este mai curînd priepută de muncitori. De aceeia corurile trebuie să fie cît mai bine îngrijite în toate localitățile. Tovarășii din coruri, la rîndul lor, să facă în mahalalele unde locuiesc alte coruri mai mici" [15]).

Pornind de aici, corurile au jucat un rol important pe frontul mișcării din ilegalitate, păstrînd veșnic vii în memoria maselor cîntecele muncitorești.

---

[11]) Mișcarea muncitorească din România, 1893—1900 P. 1965, pag. 429.

[12]) Munca, 21 iunie 1891.

[13]) România muncitoare, 21 octombrie 1907.

[14]) Mișcarea muncitorească din România, loc. cit.

[15]) Idem, 7 august 1908.

Repertoriul de bază al acestor coruri muncitoreşti din oraşele noastre s-a bazat în primul rînd pe creaţia unor compozitori ca Atanase Alexandrescu, Al. Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, O Teodosiu, etc. şi alţii al căror nume s-a pierdut de mult. În sprijinul propagării materialelor s-au tipărit diferite broşuri începînd cu „*Glasul desmoşteniţilor*“ (1893), foi volante cu texte, ca cea publicată de noi în numărul anterior al revistei, precum şi mai tîrziu, texte şapirografiate sau multiplicate după posibilităţile de moment.

Una din trăsăturile de bază ale melodiilor scrise de compozitorii sus citaţi, o constituie marea lor accesibilitate, fapt care a permis răspîndirea şi popularizarea lor cu mai mare uşurinţă. Caracterul lor avîntat şi mobilizator, ritmica specifică au întregit funcţia lor propagandistică.

Această funcţie a mai fost susţinută şi de textele adecvate, datorate unor poeţi apropiaţi proletariatului şi care completează melodia — alcătuind un întreg bine conturat. Imaginile luptei hotărîte dusă de fiii poporului, sînt prezentate în permanenţă, atît în conţinutul textului cît şi cel al muzicii.

Nu întotdeauna cîntecele repertoriului muncitoresc au fost interpretate de cor a cappella. Sînt cunoscute multe locuri unde fanfara era cea care acompania corul muncitoresc — Timişoara, Cluj, Petroşeni etc. Aceasta aducea un element nou prin calitatea sa.

Formele muzicale existente în repertoriul proletariatului român sînt diverse. Marşurile şi imnurile, cîntecele de luptă sînt cele mai des întîlnite. Textele cu specific revoluţionar sînt adesea narative. Alteori, textele îmbrăţişează genul epic, cu un puternic conţinut demascator şi mobilizator.

Un alt tip de largă circulaţie este cel asemănător cîntecelor orăşeneşti. Satira n-a lipsit nici ea din repertoriu, deşi apare într-unul dintre cele mai ascuţite momente de luptă împotriva monarhiei şi dictaturii fasciste. Mai apar, în mai mică măsură ce-i drept, şi cîntecul liric, cauzat adesea în închisori, lagăre etc. de dorul celor dragi, apoi cîntecul de leagăn. S-ar mai putea adăuga la varietatea formelor şi alte creaţii bazate pe forme populare, ca Pluguşoarele şi cîntecele de stea muncitoreşti etc.

Trebuie citate printre cele mai importante „*Sărbătorirea de 1 Mai*“ de At. Alexandrescu, *Hora muncitorilor* de Al. Flechtenmacher, *Marş de 1 Mai* de Ciprian Porumbescu, apoi *În zadar te zbaţi bufoane, Axa ruginită, Pluguşorul muncitoresc* etc.

★

Alături de aceste cîntece, unele au intrat în repertoriu ca urmare a relaţiilor internaţionaliste pe de o parte, iar pe de alta, a luptei comune dusă de proletariatul român şi cel al naţionalităţilor conlocuitoare. Astfel apar în mod firesc cîntece bilingve ca *Salut muncitoresc* — cules de la un grup de tovarăşi din Braşov [16]). Acest cîntec se executa intonînd o strofă în limba română iar următoarea în limba maghiară. Mai există şi alte cîntece cu texte în limba română, apoi cu texte paralele în limba rusă, germană, etc.

Ca urmare a relaţiilor cu mişcarea internaţională muncitorească apar în patrimoniul cîntecului revoluţionar românesc, cîntece care reprezintă un moment din lupta proletariatului mondial. Născut probabil în închisoarea de femei de la Mislea, în 1933—1934, cîntecul „*Din Shanghai pînă-n Sahara*“ reflectă lupta eroică împotriva invadatorilor imperialişti din Asia şi Africa.

„*Cîntecul Madridului*“ a fost preluat din repertoriul brigăzilor internaţionale din Spania anului 1936, unde răspunzînd chemării P.C.R., numeroşi comunişti şi antifascişti români au luptat cu arma în mînă alături de poporul spaniol lovit de agresiunea, fascistă. Autorii cîntecului sînt cunoscuţi, melodia se datoreşte compozitoarei Arma Pál iar textul lui Komjat Aladar.

Alte cîntece preluate din patrimoniul universal au intrat în repertoriul nostru cu diferite ocazii. Multe dintre acestea s-au răspîndit în mod simultan în mai multe ţări. În acest sens putem cita de ex. *Porniţi înainte, tovarăşi* pe o melodie revoluţionară rusă, unul dintre cîntecele preferate ale lui Lenin. El apare concomitent în Bulgaria, Germania, Ungaria, Cehoslovacia etc. şi, bine înţeles, în ţara noastră.

Un alt fenomen îl constituie şi preluarea de vechi melodii uneori revoluţionare, cum a fost de pildă „*Marşul Studenţilor democraţi*“, care a circulat cu diverse texte revoluţionare în Rusia prerevolutionară, Polonia, Germania, U.R.S.S. (Marşul comsomoliştilor din flota sovietică), Ungaria, Cehoslovacia etc.

Deci ne aflăm în faţa unui fenomen care a avut loc nu numai în ţara noastră şi care a contribuit în mare măsură la prietenia între popoare.

★

„*În timp cînd lupta de clasă se înăspreşte şi cînd masele devin [...] mai conştiente, ele au dreptul să pretindă şi o artă [...] care să cuprindă năzuinţele, viaţa şi lupta lor*“ [17]).

În condiţiile exprimate de rîndurile apărute în editorialul ziarului „*Proletarul literar*“, înfruntînd teroarea sălbatică, partidul comunist a dus o luptă eroică pentru mobilizarea maselor împotriva dictaturii şi cotropitorilor fascişti. În acele momente s-au abordat toate căile posibile, toate mijloacele menite să trezească spiritul de rezistenţă, ca slova partidului să ajungă în mase.

---

[16]) E. Cernea etc., op. cit. pag. 58.
[17]) „Proletarul literar“ loc. cit.

Moștenirea artistică românească, creația patriotică a celor mai luminate minți din trecutul culturii naționale erau amintite maselor largi.

Nu este deci de mirare că în anii negrii ai războiului predomină melodia populară ca veșmînt al cîntecelor revoluționare, că din repertoriul internațional sînt preluate cele mai avîntate melodii cu textele cele mai aprinse. Tipice sînt ultimele versuri din „Cîntecul deținutului", realizate în timpul anilor 1943—1944.

„Doară tot îi va suna dușmanului ceasul —
Că-l vom sfărîma, măiculiță dragă,
Și noi zori vor răsări, pentru lumea-ntreagă".

Creatorii de cîntece revoluționare, inspirați de lupta partidului pregăteau noua etapă, cea a cîntecului de mase. Ei știau că burghezia a fost învinsă și că lupta lor nu fusese zadarnică. Creatorii anonimi sau nu, depășiseră o epocă.

„Condicuța de liberă trecere pe care burghezia ține s-o aplice și producției artistice [...] va fi aruncată ca o decorație rușinoasă de cîntăreții unor idealuri noi, de făuritorii unui suflet mai demn și mai hotărît" [18]).

Pornind pe acest drum se realizează astfel primele cîntece de masă care apar imediat după eliberare. Nu întîmplător, concomitent cu aceasta apare și se dezvoltă folclorul nou, mărturie grăitoare a realizărilor și năzuințelor noastre.

---

[18]) „Proletarul literar", loc. cit.

Cei 45 de ani pe care îi sărbătorește întreaga țară, semnifică desigur pentru toți același măreț lucru. Dar totodată înseamnă pentru fiecare dintre noi un eveniment strîns legat de viața personală. Despre aceasta doresc să vorbesc. Despre sentimentul de recunoștință față de Partid pentru condițiile în care ne-am format și pentru îndrumările primite, pentru liniștea și perspectivele în care muncește artistul, creator sau interpret, care nu are decît datoria să-și slujească poporul cu toată dăruirea. De asemenea, despre ceea ce simțim atunci cînd, ducînd peste hotare mesajul artei românești, încercăm mîndria dea a face cunoscută măiestria artistică a poporului, mărturiile vieții minunate pe care o ducem.

Toate elementele acestei vieți pe care o trăim cu toții se sprijină pe lupta și sacrificiul de decenii ale Partidului și poporului. Cu toate mijloacele noastre, ca artiști și cetățeni, să aducem omagiul acestei vîrste de aur *pe care o sărbătorim. Să înfăptuim și prin munca noastră o parte din cerințele culturii socialiste a României, care, așa cum este condusă, urcă mereu noi trepte spre acele orizonturi către care, nu de mult, doar visele puteau năzui.*

ION VOICU

Edificiul armonios al culturii noastre se ridică pe temelii solide, adînc înfipte în istoria și viața poporului nostru. O istorie de lupte și frămîntări, o istorie care prin conducerea Partidului a dus spre nestrămutate victorii. Ultimele decenii, în care Partidul a constituit forța reprezentativă a întreg poporului, sînt însemnate pe răbojul cronicii cu realizări care ne-au schimbat total viața. Tînăra republică și-a consolidat bazele economice și politice. Apoi, a început bătălia pentru cultura nouă, a poporului. O luptă care fără asigurarea bazei materiale și fără îndrumarea neșovăitoare a Partidului nu ar fi putut duce la perspectivele pe care le avem acum. Acum, *cînd sentimentul de recunoștință pentru cei mai buni fii ai țării noastre se împletește cu cel al responsabilității pentru ceea ce va fi. Pentru mine ca artist, aceasta înseamnă ceea ce spunea atît de bine George Enescu — „mi-am slujit Țara cu sufletul".*

VALENTIN GHEORGHIU

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Glorioasa aniversare 1

Ioan D. Chirescu (muzica) și **Maria Banuș** (versurile)
Patrie Sfîntă ! 4

Andrei Porfetye (muzica) și **Nicolae Labiș** (versurile)
Comunistul (fragmente) 9

Ion Dumitrescu
Orizonturi largi 11

Vasile Tomescu
Coordonate estetice 12

Zeno Vancea
Chemarea artei 16

Theodor Grigoriu, R. Ghircoiașiu (pag. 17), **W. Berger, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah** (pag. 22), **Alfred Mendelsohn, Gherase Dendrino** (pag. 26), **Octavian Cosma** (pag 36), **Ion Dacian** (pag. 39) **Gică Petrescu** (pag. 43) **Ion Voicu, Valentin Gheorghiu** (pag. 48).
Gînduri la aniversare

OPINII

Nicolae Rădulescu
Epopeea luptei comuniștilor și dramaturgia oratoriului 18

Petre Codreanu
Modalitatea lirică a cantatei și tema patriotică 23

Gheorghe Firca
Conținut și structură în opera contemporană 27

★

Premiile Academiei Republicii Socialiste România pe anul 1964 31

Radu Gheciu
Rezonanțe actuale în muzica simfonică și de cameră 32

Teodor Bratu
Citeva reflecții despre cîntec 36

Mircea Basarab
Arta interpretativă și spiritul vremurilor noastre 40

Cristian Ghenea
Momente militante din istoria muzicii noastre 44

Sommaire

La glorieuse anniversaire 1

Ion D. Chirescu (musique) et **Maria Banuș** (les vers)
Patrie sainte 4

Andrei Porfetye (musique) et **Nicolae Labiș** (les vers)
Le communiste (fragments) 9

Ion Dumitrescu
Des orizons larges 11

Vasile Tomescu
Coordonnées esthétiques 12

Zeno Vancea
L'appel de l'art 16

Teodor Grigoriu, R. Ghircoiașiu (pag. 17), **W. Berger, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah** (p. 22), **Alfred Mendelsohn, Gherase Dendrino** (p. 26), **Octavian Cosma** (p 36), **Ion Dacian** (p. 39), **Gică Petrescu** (p. 43) **Ion Voicu, Valentin Gheorghiu** (p. 48).
Pensées pour l'anniversaire

POINTS DE VUE

Nicolae Rădulescu
L'épopée de la lutte des comunistes et la dramaturgie de l'oratoire 18

Petre Codreanu
Les modalités liriques de la cantate et le thème patriotique 23

Gheorghe Firca
Contenu et structure dans l'opéra contemporain 27

★

Les prix de l'Académie de la République Scoialiste Roumania pour l'année 1964 31

Radu Gheciu
Résonances actuelles dans la musique symphonique et de chambre 32

Teodor Bratu
Quelques réflexions sur le chant 36

Mircea Basarab
L'art interprétatif et l'esprit de notre temps 40

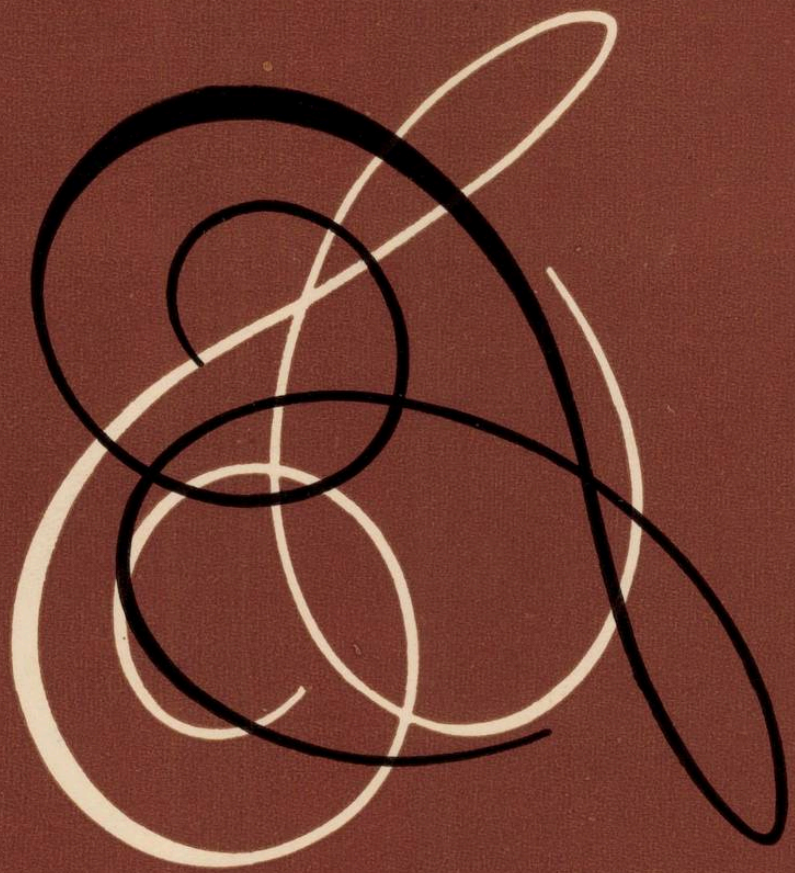
Cristian Ghenea
Moments militants dans l'histoire de notre musique 44

I. P. „Informația" — C. 3460

64.421

LEI 7

Biblioteca oraș
Sibiu 4 ex



muzica

MAI
1966
5

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 5 MAI 1966

Infăptuiri şi perspective ale muzicologiei noastre

— Din dezbaterile comitetului lărgit al Uniunii compozitorilor —

În cultura noastră socialistă contemporană, activitatea teoretic muzicală a căpătat un însemnat rol ideologic, estetic, ştiinţific şi educativ. Datorită organizării şi coordonării acestei activităţi în cadrul Uniunii Compozitorilor şi al altor instituţii muzicale, un număr însemnat de muzicologi, critici, compozitori, pedagogi, interpreţi îşi afirmă astăzi preocupări permanente pe planul multilateral al acestui domeniu. Prin stimularea eforturilor tinerilor absolvenţi formaţi în conservatoarele noastre, îndrumaţi de muzicienii cu experienţă, cu sprijinul unor muzicologi de prestigiu, secţia de critică şi muzicologie are astăzi o viaţă permanentă şi realizări care tind să răspundă din ce în ce mai satisfăcător cerinţelor culturii noastre muzicale contemporane.

Dacă în trecut activitatea de critică muzicală nu numai că nu era cu nimic încurajată, dar avea chiar de înfruntat considerabile tribulaţii, iar activitatea muzicologică se desfăşura izolat, cu forţele proprii ale unui număr restrîns de muzicieni, fiind lipsită de orice sprijin şi orientare, — astăzi muzicologul este un militant cu răspundere şi cu importanţă în frontul muzicii noastre legată de idealurile socialiste.

Pornind dela o moştenire relativ modestă, graţie activităţii editoriale actuale, mijloacelor de promovare prin presă, radio şi televiziune, prin reviste de cultură şi de specialitate, muzicologia şi critica noastră se afirmă an de an cu tot mai multă competenţă şi eficienţă prin studii, articole, volume şi cu contribuţii de ordin educativ-muzical în opera de îndrumare şi popularizare a vieţii muzicale din ţara noastră.

O analiză a tematicii abordate în ultimii 2—3 ani, a realizărilor colective şi personale ale muzicologilor, a prezenţei lor în viaţa Uniunii Compozitorilor şi în viaţa muzicală în general, arată creşterea în ansamblu a aportului muzicologiei noastre. Tineri critici, folclorişti, redactori, cercetători sînt promovaţi în diverse activităţi. Un număr dintre cei mai activi au devenit în această perioadă membri stagiari ai Uniunii Compozitorilor. În ultima vreme, au fost definitivaţi pe baza unui criteriu ridicat de apreciere, un număr de muzicologi cu activitate rodnică. Trebue arătat, însă, că privită în ansamblu, activitatea membrilor secţiei de muzicologie este inegală. În acelaş timp, este de observat că o bună parte dintre muzicologi sînt solicitaţi în direcţii excesiv de diverse, nereuşind din această cauză să aprofundeze în măsura cuvenită lucrări personale şi să dea astfel dovada deplină a capacităţii lor reale de creaţie. Dacă pe lîngă aceasta mai avem în vedere punctul de plecare insuficient, legat de pregătirea în cadrul Facultăţii de compoziţie, dirijat şi profesori de muzică a conservatoarelor, ne explicăm lipsa de specializare a muzicologilor, care se repercutează asupra activităţii lor în ansamblu.

Printre membrii secţiei de muzicologie se află specialişti cu experienţă ca de ex.: I. D. Petrescu şi Nicolae Lungu pentru muzica psaltică, Zeno Vancea pentru istoria muzicii, estetică şi analiza crea-

ției, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru, Gheorghe Ciobanu pentru folclor, Romeo Ghircoiașiu și Liviu Rusu pentru istoria muzicii. Dar lipsa de preocupare pe linia organizată nu a făcut pînă acum posibilă preluarea printr-un contact direct și permanent a experienței și cunoștințelor acestora de către ceilalți muzicologi, în special de către cadrele în proces de formare. Pe de altă parte, există inegalități de pregătire, în sensul că o parte din muzicologi rămîn absorbiți de domeniul în care lucrează, activînd uneori într-un cadru restrîns, fără orizont. Astfel, unii tineri muzicologi care lucrează la Institutul de etnografie și folclor, sînt aserviți activității de transcriere sau de analiză strict morfologică, unii redactori dela Radio sînt legați exclusiv de domeniul popularizării muzicii, unii cercetători dela Institutul de istoria artei se rezumă la investigații documentare. Nu trebue să se înțeleagă prin aceasta că subapreciem importanța specializării în munca de transcriere, documentare și popularizare, dar subliniem necesitatea lărgirii și aprofundării problemelor chiar în aceste sectoare de bază ale activității muzicologice.

*

* *

Biroul s-a străduit la începutul fiecărei stagiuni de lucru ca pe baza discuției cu toți membrii secției, să elaboreze planuri tematice cît mai variate și cuprinzătoare. Totodată, periodic, Biroul a analizat și a căutat să sprijine îndeplinirea acestor planuri. O carență permanent constatată a fost aceea a numărului insuficient de teme legate de muzica românească și universală contemporană precum și de problemele de estetică, de aplicarea principiilor marxist-leniniste la studiul fenomenului muzical. Deși s-au depus eforturi în această direcție de către Biroul secției de muzicologie, temele ardente menționate nu au putut fi acoperite decît în parte.

În ultima vreme au apărut lucrări care relevă tendința pozitivă spre cuprinderea de sinteză — critică sau documentară — a unor momente și realizări ale muzicii noastre, spre privirea de perspectivă a unor etape din istoria muzicii românești.

Au apărut astfel : o lucrare de sinteză dedicată realizărilor culturii muzicale românești în România după 23 August 1944, lucrări de amploare consacrate trecutului muzicii noastre, volume sau studii despre desvoltarea creației de operă, a muzicii de cameră românești, lexiconul compozitorilor și muzicologilor români și altele.

O contribuție deosebită a Biroului secției de muzicologie constă în inițierea unor acțiuni pe planul culturii muzicale naționale, și în realizarea unor sarcini importante ale muzicologiei noastre pe plan internațional. Amintim astfel participarea unor delegații de muzicologi și compozitori cu referate proprii și cu luări de cuvînt, la lucrările celei de a doua ediții a seminarului de muzicologie marxistă dela Berlin — Iunie 1965, la Conferințe Internaționale de Folclor. Biroul secției de muzicologie a sprijinit și a susținut, prin membri ai secției delegați în acest sens, realizarea expoziției „George Enescu", care a fost prezentată cu un succes marcant în Anglia, Franța, Austria, Ungaria (1964—1965). Pentru participarea țării noastre la Festivalul de Muzică Veche a țărilor din Sud-Estul Europei care va avea loc la Bydgoszcz în Polonia — Septembrie 1966 — Biroul a organizat și sprijinit elaborarea a trei referate legate de trecutul muzicii pe teritoriul României în epoca medievală, întocmirea materialului de orchestră pentru un program de concert cu caracter reprezentativ în acest sens, ca și materiale destinate Expoziției special organizate.

Biroul a propus și inițiat desfășurarea primului simpozion internațional de muzicologie dedicat personalității și artei lui George Enescu, care urmează să aibe loc cu prilejul celui de al IV-lea Festival „George Enescu". Propunerea fiind acceptată către forurile în drept, Biroul a început pregătirea lucrărilor în vederea prezentării unui număr de referate din partea muzicologilor noștri și în vederea promovării contribuției unor muzicologi de peste hotare invitați în acest scop. Potrivit viziunii Biroului, Simpozionul va fi manifestarea cea mai serioasă a muzicologiei noastre, chemată să prezinte valoarea universală a genialului muzician român, cu argumente teoretice și să complecteze imaginea creată asupra lui George Enescu oferită pînă acum numai de Festival și Concurs.

Simpozionul se axează pe studierea moștenirii enesciene, dar în viitor își va lărgi considerabil sfera tematicei, cuprinzînd cele mai variate aspecte ale fenomenului muzical românesc pre și post enescian. Cu prilejul desfășurării lucrărilor Simpozionului Internațional, muzicologii, împreună cu un număr de compozitori cu preocupări teoretice, vor avea prilejul să afirme pe plan internațional capacitatea gîndirii noastre muzicologice.

O realizare meritorie, elocventă pentru nivelul atins de muzicologia noastră este primul volum de „Studii de muzicologie", apărut la sfîrșitul anului 1965 și care reunește contribuții relativ recente, unele cunoscute, altele inedite ale unor autori de prestigiu. Interesul arătat în țară și peste hotare față de această lucrare constituie un stimulent pentru viitoarele volume cu caracter periodic, menite să prezinte înfăptuirile cele mai valoroase și semnificative ale muzicologilor noștri. Primul volum apărut a demonstrat existența unor preocupări de sinteză și a unor cercetări de profunzime cu caracter analitic, dedicate în special muzicii noastre de către muzicieni ca : C. Brăiloiu, G. Breazul, Zeno Vancea, I. D. Petrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Gheorghe Ciobanu. Rămîne o sarcină continuarea cu regularitate a manifestării muzicologiei noastre la nivelul atins și extinderea tematicii îndeosebi în direcția unor probleme de actualitate. Totodată, volumele de acest gen trebuie să promoveze un cerc cît mai variat, pe cît posibil nou, de autori. Aceste principii călăuzesc Biroul în munca de alcătuire a următoarelor volume.

În cadrul sarcinii de mare răspundere legată de strîngerea, sistematizarea, publicarea și cercetarea documentelor privind istoria muzicii românești, au fost desfășurate deasemenea acțiuni importante. Nu este un secret că, pînă în prezent se cunosc prea puține date despre muzica românească pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Situația a determinat

uneori opinia că nu am poseda o creație muzicală profesionistă anterioară secolului trecut, fapt care nu corespunde realității, existența acestei muzici fiind atestată de recente descoperiri. Pentru remedierea acestei stări de lucruri s-a inițiat o acțiune de depistare și publicare a documentelor. Cu sprijinul conducerii Uniunii Compozitorilor au fost trimiși pentru cercetare în diferite regiuni ale țării, un număr de muzicologi, care au făcut descoperiri interesante, îndeosebi în arhive, în bibliotecile unor mânăstiri, în diferite centre din Transilvania, Moldova, Oltenia și Muntenia.

De curînd, Biroul secției de muzicologie a întreprins o acțiune care va avea caracter permanent, menită să valorifice, după un plan științific, materialul documentar necesar cercetărilor de istoria muzicii românești. Pentru început se pregătește de către un colectiv, elaborarea unui volum cuprinzînd monumente muzicale din perioada feudală pe teritoriul țării noastre și a unui volum de texte ale cronicarilor români și ale călătorilor străini privind cultura muzicală pe teritoriul României în aceeași perioadă.

Un alt aspect care pune în lumină legătura între Birou și membrii secției de muzicologie îl constituie cenaclurile susținute de această secție pe planul activității Uniunii. Diversificarea tematicei este ilustrată prin titlurile următoare: „Aspecte ale culturii muzicale în feudalism" — cenaclu însoțit de exemplificări muzicale pe viu, realizate după documente descoperite recent; „Aspecte și probleme ale muzicologiei contemporane"; „10 ani de la moartea lui George Enescu"; „100 de ani de la nașterea lui D. G. Kiriac" — referate însoțite de audiție; „Textul în muzica simfonică, în lied, operă și muzica ușoară", „Discuție asupra unor cărți privind trecutul muzicii noastre". Un număr de muzicologi mobilizați de Biroul secției au participat ca referenți la alte cenacluri ale Uniunii și la acțiuni de popularizare a muzicii, pe linia strîngerii legăturii compozitorilor cu masele. Deși în planul Biroului pe anul curent a fost înscrisă la sugestia membrilor secției, organizarea unor discuții de specialitate în cadrul restrîns al secției de muzicologie, pînă acum asemenea acțiuni nu au fost realizate.

Biroul secției s-a dovedit prompt și eficient în sprijinirea Editurii Muzicale în domeniul teoretic — muzicologic.

Se impune ca necesară organizarea unei desbateri care să analizeze în mod larg și critic, orientarea tematică și calitatea cărților publicate de Editura Muzicală, precum și elaborarea în linii generale a unui plan de largă perspectivă care să acopere tematica cea mai ardentă și importantă cu concursul celor mai competenți autori. S-a constatat persistența încă în planurile Editurii Muzicale a unui mare număr de autori insuficient de calificați, a unor deficiențe ca lipsa metodei științifice de concepție și elaborare a cărții, lipsa de aport original în multe cazuri, atît sub aspectul documentării, cît și sub acela al tratării problemelor, nedefinirea judicioasă în multe cazuri, a profilului cărților, care apar neinteresante pentru specialiști și inaccesibile pentru publicul larg de cititori. Trebuie să urmărim cu mai multă perseverență munca de elaborare a lucrărilor originale, să acordăm mai mult sprijin autorilor.

O expresie directă a nivelului și preocupărilor muzicologiei noastre o constituie Revista „Muzica". Depășind al 15-lea an al existenței sale, revista a devenit astăzi o sursă de cunoaștere utilă în țară și peste hotare a realizărilor și problemelor culturii noastre muzicale socialiste, în special ale creației naționale. S-au făcut eforturi permanente pentru îmbunătățirea profilului tematic, pentru pătrunderea mai largă în actualitate, pentru lărgirea orizontului analitic și de informare a cititorilor. Rămîn încă insuficient împlinite deziderate ca promovarea unui cerc mai larg de opinii pe teme de creație, interpretare, pe teme ale culturii muzicale de mase, în special din diferite orașe ale țării, îmbinarea mai armonioasă și inspirată între caracterul documentat-științific al articolelor și atractivitatea redactării. Se resimte viu necesitatea lărgirii sferei de colaboratori și abordarea mai curajoasă a problemelor legate de evoluția muzicii universale contemporane.

ASPECTE ALE ACTIVITĂȚII ÎN DOMENIUL ESTETICII ȘI TEORIEI MUZICALE

Unul dintre cele mai importante domenii de manifestare a aportului muzicologiei la îndrumarea activității creatoare, interpretative și educativ-muzicale, este domeniul gîndirii muzicale teoretice, estetice. După cum se știe, lucrările de estetică existente acordă un loc extrem de restrîns problemelor muzicii, pe care nu le abordează decît schematic și prea puțin din punctul de vedere specific acestei arte. În această privință muzicologia noastră a abordat cîteva teme importante ca de exemplu problema raportului între conținut și mijloacele de expresie în muzică, raportul între caracterul național și cel universal în muzică, problema unității de concepție și diversității de stiluri în creația noastră, rolul social educativ al muzicii în cultura noastră socialistă. Pe aceste teme au fost ținute referate, au fost publicate studii și articole. Trebuie spus însă că nici în cadrul organizat al Uniunii Compozitorilor, nici în paginile revistei MUZICA sau a altor publicații nu au avut loc dezbateri care să conducă spre concluzii adîncite și larg elaborate. În general în abordarea unor asemenea teme, participanții se rezumă la expunerea opiniilor teoretice, generale, care sînt din această cauză mai mult sau mai puțin uniforme, incomplete, conciliante. Cea mai dificilă sarcină care rămîne de îndeplinit este aceea de a confrunta principiile esteticii noastre marxist-leniniste, cu tendințele concrete ale dezvoltării creației contemporane. Biroul secției de muzicologie va trebui să-și concentreze în mod special atenția în direcția stimulării activității estetice și teoretice-muzicale, promovînd în forme multilaterale exprimarea opiniilor fundamentate ideologic și artistic.

Trebuie să depășim limitele existente astăzi, sub forma a două extreme, în muzicologia noastră teoretică: pe de o parte discutarea, „de la mare distanță", în spirit scolastic a problemelor esteticii muzicale, pe de altă parte analiza tehnicistă, fără orizont estetic, obiectivistă sau unilateral-subiectivă a

fenomenului muzical. Trebuie să îndepărtăm tocmai acest hiatus (devenit dealtfel clasic în estetica noastră muzicală), promovînd confruntarea de opinii de înaltă ţinută profesională şi estetică asupra direcţiilor concrete de dezvoltare a muzicii noastre în raport cu principiile esteticii marxist-leniniste, cu ideile cuprinse în documentele de partid.

Este necesar să formăm un cerc de specialişti în domeniul teoriei muzicii clasice universale (de pildă în muzica medievală, în muzica Renaşterii, în muzica barocului, etc.) şi în domeniul cercetării teoretice a muzicii contemporane româneşti sau universale. Trebuie să continuăm seria de lucrări valoroase pe teme de estetică muzicală şi pe teme ale limbajului muzical realizate pînă acum de autori ca Zeno Vancea, Wilhelm Berger, George Bălan, Ştefan Niculescu, Gheorghe Firca ş.a. Este necesar să prindă viaţă preocuparea de a aborda problemele teoretice ale muzicii, de a le cerceta cu ajutorul noilor metode oferite de ştiinţă (electronica, cibernetica, etc.). Se impune afirmarea unor teze legate de problematica raporturilor între ştiinţa modernă şi mijloacele muzicii, aprofundarea lor ştiinţifică.

Un factor important în stimularea cercetărilor teoretice în special şi muzicologice în general este organizarea unor conferinţe de muzicologie naţionale şi internaţionale. Cu diferite prilejuri, muzicologia noastră a dovedit maturitate şi un nivel comparabil cu cel al ţărilor de mare tradiţie muzicală. Posibilitatea unor asemenea conferinţe are deci o bază internă reală, şi prezintă totodată, un mijloc important de informare culturală generalizat în lumea întreagă.

CERCETĂRI ÎN DOMENIUL ISTORIEI MUZICII

După cum am arătat, o seamă de lucrări publicate recent şi altele achiziţionate, indică tendinţa pronunţată a muzicologilor noştri către studiul de sinteză. În planurile pe anul 1966 şi 1967 ale Editurii Muzicale se află volume de studii cu caracter de sinteză, cum este cel intitulat „Contribuţii la studiul dezvoltării muzicii româneşti în secolul XIX şi XX" de Zeno Vancea, volume în continuare pe tema trecutului muzicii româneşti de Romeo Ghircoiaşiu şi Cristian Ghenea, „Oedip-ul enescian" de Lazăr Octavian Cosma, Lexiconul interpreţilor români de Viorel Cosma, cîteva lucrări monografice dedicate muzicienilor George Ştefănescu, Gheorghe Cucu, Iacob Mureşianu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Paul Constantinescu.

Biroul secţiei de muzicologie împreună cu Editura Muzicală desfăşoară începînd de cîtăva vreme o acţiune de valorificare critică şi popularizare a realizărilor muzicologiei noastre din trecut. În acest sens este planificată realizarea după criterii ştiinţifice a unor culegeri sau a unor volume de opere complete din lucrările lui Nicolae Filimon, Anton Pann, Ucenescu, Teodor Burada, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Emanoil Ciomac, Emil Riegler Dinu. Urmează ca în viitorul apropiat să cuprindem în această sferă articole şi studii de Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu şi ale altor militanţi pe tărîm teoretic muzical. În prezent se pregăteşte apariţia a 2 lucrări reprezentative pentru gîndirea muzicologică românească : „Paleografie muzicală bizantină" de I. D. Petrescu, lucrare de vaste proporţii şi care socotim că va avea un larg răsunet şi peste hotare, şi Tratat de forme muzicale de Dimitrie Cuclin, una din lucrările teoretice deosebit de valoroase ale acestui muzician. Se află în pregătire alte lucrări de sinteză ca „Muzica corală românească" de Doru Popovici.

Un număr de studii critice au fost publicate recent în legătură cu activitatea muzicienilor Dinu Lipatti, Theodor Rogalski, George Breazul, Constantin Brăiloiu ş.a.

Revista Muzica a dedicat studii de sinteză unor compozitori ca Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Gheorghe Dumitrescu, rubrică ce va fi continuată. Au apărut monografii sau volume în ciclul „Viaţa în imagini" dedicate unor compozitori sau interpreţi ca : Alex. Flechtenmacher, D. Popovici Bayreuth, Ion Vidu, Traian Grozăvescu, Maria Tănase.

Trebuie spus însă că o bună parte dintre aceste lucrări lasă încă mult de dorit sub aspectul analizei ştiinţifice, sub aspectul metodei de concepţie a cărţii şi sub acel al stilului de exprimare.

Pe de altă parte, alte figuri de muzicieni precursori ca Eduard Caudella, Ion Scărlătescu, Ion şi Eduard Wachman, Dimitrie Dinicu, Constantin Dimitrescu, Constantin Nottara, Ion Nonna Otescu, rămîn încă în afara preocupărilor perseverente. Tot astfel nu avem încă studii de sinteză, satisfăcătoare din punct de vedere ştiinţific asupra artei interpretative naţionale din trecut şi de azi, asupra şcolii româneşti de canto, de pian, de vioară, etc. ca şi asupra evoluţiei gîndirii muzicale româneşti.

În domeniul memorialisticei au apărut lucrări care prezintă înfăptuiri ale unor muzicieni ca : Jean Bobescu, Elena Zamora, Nicolae Secăreanu, Elena Drăgulinescu Stinghe, Florica Cristoforeanu. Este necesar ca lucrările de acest gen să depăşească limitele unei înşiruiri de date personale prin care nu se aduce decît o contribuţie documentară la luminarea paginilor din viaţa noastră muzicală.

În vederea ridicării pe o treaptă nouă a activităţii de cercetare şi de sinteză în domeniul istoriei muzicii considerăm util să fie studiată posibilitatea înfiinţării în viitor a unui Institut de Muzicologie. Un asemenea Institut ar avea menirea să coordoneze forţele existente în acest domeniu, să atragă şi să pregătească tinere cadre de cercetători, să realizeze sistematic şi eficient strîngerea întregului material valoros privind trecutul nostru muzical, colaborînd în acest sens cu instituţii ca : Arhivele Statului, Consiliul Muzeelor, bibliotecile mari din ţară, Patriarhia, etc.

Propunem deasemenea să se studieze posibilitatea înfiinţării unui muzeu al muzicii româneşti, care să adăpostească şi să valorifice toate vestigiile semnificative în această privinţă, aşa cum se întîmplă în multe centre muzicale ale lumii.

Există desiderate acute care se cer împlinite în direcţia calificării de fapt şi de drept a muzicologilor, prin trimiterea lor pentru specializare şi în schimb de experienţă, prin organizarea unor cursuri speciale de paleografie, arheologie, limbi vechi sau

de inițiere în domenii ca notații ale muzicii vechi, activitatea experimentală și teoretică modernă etc.

În ceea ce privește problemele legate de cunoașterea istoriei muzicii universale este de relevat apariția unor monografii originale (ca : Mahler, Debussy, De Falla, Ravel, Mozart, Haydn) și a unor lucrări cu tematică largă ca de pildă „Romantismul în muzică" de Ada Brumaru. De o mare importanță este apariția lucrărilor de sinteză „Ghidul muzicii de cameră" de Wilhelm Berger și „Suita și Sonata" de Dumitru Bughici ca și pregătirea lucrărilor „Cvartetele de Beethoven" de Tudor Ciortea, „Ghidul muzicii simfonice". Asemenea lucrări ridică interesul științific și educativ al muzicologiei noastre.

Lucrările originale proiectate să apară în continuare, precum și traducerile cu o tematică din ce în ce mai largă vor îmbogăți cunoștințele publicului larg și ale specialiștilor în acest domeniu.

PROBLEME DE STUDIERE A FOLCLORULUI

În dezvoltarea sa, folcloristica muzicală a ajuns la rezultate valoroase ca : elaborarea unui număr de monografii, a numeroase studii privind diferitele genuri ale creației noastre populare, a unor încercări de sinteză și de analiză a elementelor de morfologie. Au fost publicate peste 20 de colecții de folclor. Folcloriștii au contribuit la îndrumarea formațiilor artistice de amatori. La acestea se adaugă poate cea mai de seamă realizare de pînă acum : Arhiva de folclor, care este una dintre cele mai mari, dacă nu cea mai mare arhivă fonogramică națională din lume. Au fost editate cursuri de folclor muzical, antologii de cîntece muncitorești-revoluționare, antologie a folclorului românesc pe discuri. În vremea din urmă a început să se desfășoare o acțiune de studii și valorificare a activității marilor precursori ai folcloristicii românești. Ca știință, folcloristica nu trebuie să se limiteze la cunoașterea realității folclorice contemporane, ci este chemată să contribuie la lămurirea laturii de „meșteșug artistic" a creatorului și interpretului popular, să lămurească rolul și locul folclorului muzical în cultura poporului nostru de-alungul secolelor. Elementele melodic, ritmic și modal, luate în generalitatea lor, pot fi mai mult sau mai puțin aceleași la mai multe popoare. Determinarea specificității acestor trăsături în cadrul unei culturi date interesează atît pe compozitori cît și cultura românească în general. Pentru acest considerent, folcloristica românească trebuie să realizeze în viitor studii de sinteză care interesează creația muzicală și cultura românească așa cum sînt : 1) sistemul modal popular ; 2) sistemele ritmice ale muzicii populare românești ; 3) trăsăturile stilistice ale diferitelor regiuni istorice, iar în cadrul acestora ale diferitelor genuri ; 4) origina și dezvoltarea diferitelor genuri ale creației muzicale populare ; 5) rolul folclorului muzical în făurirea limbajului muzical românesc în trecut și astăzi ; 6) felul în care compozitorii preiau folclorul sau se inspiră din acesta ; 7) elementele stilistice ale interpretării populare care pot fi preluate de compozitori ; 8) discutarea și lămurirea teoretică profundă a participării folclorului muzical la făurirea culturii noi socialiste. La acestea trebuie adăugată necesitatea imperioasă a elaborării unei lucrări de sinteză privind trăsăturile proprii muzicii populare românești.

În afară de aceasta, dat fiind faptul că pînă la începutul secolului al XIX-lea folclorul muzical a reprezentat o latură esențială a culturii noastre muzicale, folcloristicii îi revine sarcina să lămurească probleme ca : a) geneza muzicii populare românești ; b) apariția și dezvoltarea diferitelor genuri ; c) apariția și dezvoltarea stilului muzical național, iar în cadrul acestuia a stilurilor regionale ; d) problema preluării și transmiterii unor creații, ca și rezultatelor pe care le-a avut contactul cu creația altor popoare, cu creația minorităților naționale.

În centrul preocupărilor folcloriștilor noștri a stat, ani de-a rîndul, cercetarea folclorului contemporan, a funcției pe care faptul de folclor o îndeplinește în viața artistică a colectivității. Studiile realizate pînă acum în această privință dovedesc spirit de inițiativă din partea unor membri folcloriști ai secției de muzicologie. Abordarea unor probleme de cercetare istorică a folclorului a fost acceptată cu greu în planul de muncă al Institutului, a intrat însă într-un ritm prea lent în cadrul planurilor noastre tematice. Astfel, studiile legate de istoria folclorului, de specificul acestei creații și de locul folclorului în preocupările compozitorilor sînt prea puține, iar numărul cercetătorilor care abordează asemenea probleme este încă restrîns.

Se poate afirma că, datorită practicii lor îndelungate, folcloriștii muzicali au căpătat o bogată experiență în munca de cercetare pe teren. În ce privește însă studiile apărute pînă acum, acestea vădesc abordarea limitată a problemelor teoretice-științifice, caracterul mai mult constatativ, informarea insuficientă.

Pentru remedierea deficiențelor existente se impun cîteva măsuri :

1. Să fie studiate căile de realizare a instrumentelor de lucru necesare activității științifice a folcloriștilor muzicali, așa cum au fost create instrumente de lucru similare pentru folcloriștii literari.

2. Să se aibă în vedere specializarea în cadrul conservatorului a tinerilor care se dedică acestui domeniu al cercetărilor.

3. Secția de muzicologie din Uniunea Compozitorilor să stimuleze abordarea de către folcloriști în măsură sporită a acestor teme care interesează creația compozitorilor și istoria muzicii românești. Alcătuirea unui corpus al folclorului muzical românesc absolut necesar în stadiul de față al culturii noastre, menit să ilustreze bogăția, varietatea și originalitatea folclorului românesc.

Între secolele IX—XVIII — deci timp de un mileniu — pe pămîntul românesc a răsunat muzica bizantină. Transmisă din Bizanț, ea a devenit, datorită practicii îndelungate, un bun cultural românesc. Că este așa, ne-o dovedesc școlile muzicale apărute pe teritoriul patriei noastre, începînd de pe timpul lui Ștefan cel Mare, atît în Moldova cît și în Muntenia. Cîntările, pe care le întîlnim în manuscrisele ce ni s-au păstrat, chiar dacă nu sînt toate compuse de români, rareori sînt preluate întocmai, fiind modificate conform sensibilității și priceperii psaltului român. Această muzică trebuie ne-

apărat cunoscută, deoarece a aparținut trecutului cultural al poporului nostru. Într-un tratat de „Istoria României", apărut în anii trecuți, pentru secolele XIV—XVI (prima jumătate) întîlnim referiri privitoare la toate artele (vezi vol. II pag. 709—737) dar nici una cu privire la muzică ; doar pentru a doua jumătate a secolului al XVI se menționează, pentru Transilvania, Valentin Balassi, Sebastian Tinodi, Valentin Bakfark și Jeronim Ostermayer (p. 1054). Nu se spune nici un cuvînt despre școala muzicală de la Putna, care n-ar fi exclus să fie continuarea alteia mai vechi. De la ea ni s-au transmis nume de compozitori ca : Paisie, Eustație Protopsaltul, Agathon, Agolion, Antim, Loghin, Antonie Protopsaltul Putnei ș.a. care pentru cultura muzicală românească medievală nu sînt cu nimic mai prejos decît cei din Transilvania. Pentru secolul XVII „Istoria României" menționează doar două nume de muzicieni : D. Speer și I. Caioni, iar pentru secolul XVIII nu mai întîlnim nici un nume. Aceasta se explică prin necunoașterea culturii muzicale bizantine care, cel puțin pentru sec. XVIII, este reprezentată de o școală muzicală la București. unde au activat Filothei sin Agăi Jipei, Protopsaltul Șărban Ion sin Radului Duma Brașovan și Constantin vtori psalt, și de o altă școală existentă la Neamțul în a doua jumătate a sec. XVIII și începutul sec. XIX, unde au activat Iosif Monahul, Visarion Ieromonahul, Mihalache Vlahul și alții. Pentru lipsurile atît de mari ale capitolelor despre cultură din menționatul tratat nu sînt de vină atît autorii capitolelor respective, cît muzicologia noastră. Dacă nu vom ști să folosim specialiștii existenți cît timp mai pot lucra, întocmirea capitolului culturii bizantine pe teritoriul României va deveni dificilă în viitorul apropiat.

Muzicologul — și aci avem în vedere în primul rînd pe folclorist și pe istoric — nu va putea să răspundă sarcinilor sale științifice dacă nu va stăpîni în măsură egală cultura muzicală de tip occidental, muzica bizantină și pe cea gregoriană.

Trebuie să ne coordonăm eforturile pentru cercetarea în ansamblu a istoriei muzicii din trecutul îndepărtat și pînă în actualitate și în general pentru studierea sistematică și complexă a culturii noastre muzicale în vederea elaborării tratatului de istoria muzicii românești.

PROBLEME ALE CRITICII MUZICALE

În condițiile culturii socialiste, ale vieții artistice din țara noastră, critica muzicală se încadrează ca unul dintre domeniile de activitate chemate să contribuie la educarea unui public larg de iubitori ai muzicii, la formarea gustului estetic și la călăuzirea lui spre criterii judicioase de apreciere și înțelegere a fenomenului muzical. Pe de altă parte, critica muzicală trebuie să fie un organism de impunere a valorilor autentice, contribuind la acea decentă dar fermă ierarhizare a valorilor, care este absolut necesară progresului artistic. În nici o profesiune, oamenii nu se înfățișează cu daruri egale, cu atît mai puțin într-o profesiune artistică, unde fuziunea dintre talent și cultură se dovedește a fi de o specie delicată, cu multiple aspecte.

Prezența criticului de artă în mediul unei culturi socialiste, angajată în ansamblul de transformări revoluționare ale vieții poporului nu poate rămîne neorientată față de ideile de bază care ghidează întreg procesul de dezvoltare a forțelor creatoare ; în acest sens, vedem realizat desideratul de mai sus cu privire la aprecierea realistă a valorii creațiilor și personalităților artistice.

Analizînd o lucrare nouă, criticul trebuie să aibă în vedere locul ei în creația autorului, dar și aportul de calitate pe care ea îl aduce la dezvoltarea creației noastre muzicale, a școlii românești. Aceste lucruri trebuie demonstrate și nu pur și simplu exprimate sentențios și în fond neangajat, în dezbaterea pe care reliefarea trăsăturilor caracteristice ar impune-o. Această poziție, numită „pasivă, arhivistică" este nefolositoare autorului (chiar dacă ea l-ar putea flata) și mai ales străină de ceea ce înseamnă cu adevărat o atitudine critică partinică, științifică, însuflețită de dorința de a contribui la ridicarea culturii noastre și afirmarea ei pe plan internațional.

Firește, răspunderea criticului față de cititorii săi, în rîndul cărora autoritatea sa poate instaura un curent de opinii și față de creatori, este imensă și de aceea pregătirea complexă, perfecta ținută morală, consecvența, prezența în actualitatea națională și universală și talentul, sînt elemente indispensabile profesiunii sale. Spunînd acestea am formulat exigențe severe față de profesiunea de critic.

Una din chestiunile fundamentale ale eficacității criticii muzicale este aceia a criteriilor de apreciere a fenomenului muzical. Am subliniat mai sus, că unul din criteriile fundamentale este acela al contribuției operei de artă la progresul muzicii românești. Firește, opiniile exprimate nu pot fi infailibile, atîta vreme cît este vorba de un sector unde gustul și preferințele personale sînt suverane, dar există totuși elemente mai concrete, care pot garanta în general seriozitatea și temeinicia aprecierilor enunțate. Aceste elemente concrete țin de nivelul teoretic de specialitate și ideologic al criticului, de capacitatea lui de a sesiza noul în expresie și mijloace, de posibilitatea lui de a corela orizonturile culturii naționale, cu perspectiva și mai largă a muzicii universale.

Am trecut, acum mai mulți ani, prin pericolul criticii apologetice, nediferențiate, atît de ferm criticată de presa de partid ; am trecut într-o perioadă și prin pericolul criticii extrem de analitice, propunînd cititorului formulări tehnice înguste, greu de descifrat pentru neinițiați. De multe ori, în umbra unor considerații savante, care se rezumau în fond la o prezentare a formei lucrării, nu se afla nici o considerație asupra calităților ei ; era o critică expozitivă și formală. Am trecut și prin pericolul criticii fenomenologice raportate exclusiv la conținutul lucrării, căreia i se atribuiau de multe ori semnificații pe care autorul nici nu le avusese în vedere.

În îmbinarea între profesionalism, intuire a expresiei autentice, analiza tehnică savantă, dar ex-

primată inteligibil, se află esența unei critici judicioase și utile.

Am dori să propunem discuției încă un aspect important al rolului criticii : eficacitatea ei educativă, nu de mult discutată și în presă (Contemporanul). Este vorba ca ascultătorului să i se atragă atenția asupra valorilor reale, pe care de multe ori le respinge, ele prezentînd o complexitate care pare, la un prim contact, obscură, ininteligibilă. Pe de altă parte, multe lucrări facile, sînt adoptate cu entuziasm, numai pentru această priză directă. În măsura în care criticul și-a cîștigat o autoritate de necontestat, el poate corecta aceste atitudini îndrumînd sensibilitatea și receptivitatea publicului spre acele opere care merită atenția și entuziasmul său, fie că își desvăluie sau nu de la prima audiție valoarea lor expresivă. Argumentele de mai sus au în vedere, atît domeniul creației românești și universale, clasice și moderne cît și domeniul interpretării ; și aici publicul poate aclama facilitatea, aparenta dăruire, nesesizînd lipsa gîndirii și concepției. Ba uneori, în interpretare, discernămîntul este și mai dificil de fixat în conștiința melomanilor.

Cititorii presei muzicale reproșează uneori criticilor că scriu „toți la fel" ; alte ori, dimpotrivă, sesizează cu subînțelesuri neexprimate clar, punctele de vedere diferite. „Vă contraziceți" spun ei. Prima afirmație se traduce cu lipsă de personalitate, a doua cu lipsă de cunoștințe, de pregătire. Firește, nici într-un fel, nici în celălalt, nu e bine pentru acești cititori. Atunci, cum e bine ? Nu e supărător cînd unanimitatea consacră o opinie în mod evident și demonstrativ, justă ; e supărător însă, atunci cînd transpare intenția de a lumina anumite laturi din dorința de a nu atinge sensibilități fragile, ocolind abil ceea ce este să zicem nerealizat. Părerile contradictorii, firește bazate pe argumente temeinice, sînt de aplaudat (unde am avea mai multe) ; firește dacă nu se adresează unor detalii, pe care partitura le indică precis într-un singur fel.

Publicul sesizează complezența, lipsa de curaj a unor articole, care în loc să afirme un anumit punct de vedere, găsesc o formulă discretă de a se strecura printre adevăruri ; dimpotrivă, interpreții reclamă — la aceleaș articole — violența, pornire înverșunată a auditorilor împotriva artei lor, neapărat desăvîrșită. Din nou întrebarea : cum e bine ? Unde este adevărul ? Rețete nu se pot da : putem spune de multe ori însă, cît de necesară este exprimarea clară, curajul, evitarea subiectivismului, îndepărtarea atitudinii impresioniste, ținuta morală ireproșabilă. Singurul remediu mai categoric ar fi acela de a avea mai mulți critici cu activitate permanentă, menținută ani de zile, la manifestări de toate felurile, critici al căror profil să se definească într-o serie de ipoteze diferite, așa cum avem critici literari, plastici, cinematografici, dar cum nu avem, cu foarte puține excepții, critici muzicali. Este necesar ca și profilul unui critic să fie familiar cititorilor și creatorilor, care să-l confrunte și să-l recunoască în puncte de vedere, idealuri, norme de stil, stil publicistic.

O problemă fundamentală a criticii muzicale este caracterul sporadic al activității unora dintre critici. Cu una sau două excepții, nici un ziar nu are cronicarul său permanent, care pe un timp lung să „treacă rampa", asemeni artiștilor, cu punctele sale de vedere. În felul acesta s-ar putea crea o ierarhizare a valorilor și în critică, s-ar desprinde acele personalități care au competență și chemare.

Legat de aceasta constatăm o mare instabilitate a prezenței unor nume de critici muzicali în presă. Cronicarii muzicali apar și dispar din coloanele ziarelor, într-un mod greu de explicat, unii dispar cu desăvîrșire dintr-o anumită publicație, în momentul în care în mod evident în specializarea lor s-au constatat mari progrese. Acordul de permanență pentru cronicari se desface de la o zi la alta, fără nici măcar o comunicare telefonică. Bunul plac al redacțiilor sau al unor redactori cu autoritate asupra rubricii de muzică, crează sau desființează cronicarii. O largă activitate pe tărîmul publicisticii ar trebui să ducă la desemnarea unor personalități și direcții bine conturate — cum se întîmplă în frontul literar, dramatic și plastic — pentru a face distincție între *„estetician, critic muzical* și *cronicar.*

Sînt de spus unele lucruri și despre specializarea criticilor pe anumite domenii particulare ale muzicii (cronică de operă, muzică de cameră, pian, vioară, muzica ușoară, cultura muzicală de mase). Nici măcar revista MUZICA nu-și poate pune problema unor cronicari permanenți pe anumite sectoare.

Cîte ceva în legătură cu lansarea numelor noi : avem toată încrederea în posibilitățile tinerilor de a aprecia fenomenul muzical. Dar acești tineri trebuie îndrumați cu mai mare grijă de redacțiile care îi promovează. Pe de o parte, apare aspectul puțin fericit, că studenții fie ei chiar foarte valoroși, emit opinii critice temperamental exprimate, față de dascălii lor. Și încă nici asta n-ar fi condamnabil, dacă aria de exprimare a opiniilor critice ar fi foarte largă (multe articole, multe semnături și multe puncte de vedere...) Dar cînd unicul articol care apare despre un eveniment artistic, expediază subiectul pe un ton doct de superioritate sub o semnătură care în dimineața aceia a făcut o temă dubioasă la armonie (o temă de armonie funcțională), lucrările capătă o înfățișare de nedorit. Nu credem că este recomandabilă încredințarea de către redacții a unor cronici pe subiecte delicate, unor autori despre care nimeni din lumea muzicală nu poate ști de unde vin, și prin ce mistere pătrund în paginile unor reviste de prestigiu, care încă nu dau muzicii însemnătatea cuvenită.

Considerăm că nu am făcut totul pentru a impune dezvoltarea în mod eficient a activității critice ; ar trebui să recunoaștem deasemenea că desinteresul pentru critica muzicală, face casă bună cu animozitățile militante ale artiștilor interpreți și într-o măsură mai mică compozitori, față de ea.

Realitatea de la care trebuie să pornim discuția noastră, este acea că profesiunea de critic, în adevăratul ei sens și cuprindere, nu există conturată cu fermitate și perspective, în viața noastră muzicală.

De asemenea, trebuie salutată cu toată stima activitatea unor compozitori de prestigiu în domeniul criticii muzicale ; am lăsat la sfîrșit această idee,

fiindcă în fondul ei, problema criticii muzicale trebuie analizată prin eforturile, calităţile, minusurile şi condiţiile de lucru, ale criticilor profilaţi pe această profesiune.

CERINŢE ALE ACTIVITĂŢII DIDACTICE MUZICALE

În domeniul activităţii didactice muzicale au fost obţinute în ultimii ani succese meritorii pe linia elaborării unor tratate, metode, şi a unor volume de lucrări muzicale destinate învăţământului de toate gradele.

În ultima vreme au apărut lucrări cu caracter ştiinţific didactic care ilustrează tendinţa de generalizare a experienţei şi gîndirii noastre pedagogice, tendinţa de legătură cu problemele creaţiei muzicale şi ale culturii naţionale în ansamblu.

Muzicologii noştri participă la procesul de educaţie muzicală a publicului în variate forme ca de exemplu : în cadrul Universităţilor populare, Caselor de Cultură ale tineretului, al conferinţelor educativ muzicale etc.

Faţă de nevoile din ce în ce mai complexe ale procesului de educaţie muzicală se impune creşterea simţitoare a aportului pedagogilor noştri muzicali. Pentru atragerea mai largă a muzicienilor cu experienţă în domeniul didactic, pentru asigurarea unei activităţi permanente de sprijinire şi îndrumare a lucrărilor de acest gen, care pun probleme specifice, considerăm necesară înfiinţarea unei subsecţii didactice în cadrul secţiei de critică şi muzicologie. Recenta dezbatere din cadrul Uniunii Compozitorilor pe tema prezenţei creaţiei noastre în procesul de învăţămînt muzical a confirmat această necesitate.

ASPECTE ALE ACTIVITĂŢII MUZICOLOGICE DIN ŢARĂ

Muzicologii Clujeni desfăşoară o activitate variată, de la cronica vieţii de concert, la activitatea ştiinţifică mai laborioasă şi la aceia de educaţie muzicală şi de popularizare a muzicii. Membri ai Filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor au realizat o lucrare de sinteză asupra dezvoltării muzicii româneşti — este vorba de Cursul întocmit de Romeo Ghircoiaşiu —, un colectiv a alcătuit Cursul de Folclor muzical tipărit, Gh. Merişescu a realizat un Curs de Istorie a Muzicii Universale, iar G. Sbîrcea un număr de monografii muzicale. De asemeni membrii filialei, în mare parte cadre ale Conservatorului „G. Dima" au realizat un volum de „Lucrări de muzicologie".

Participarea muzicologilor Clujeni la activitatea ştiinţifică desfăşurată în cadrul Conservatorului, unde se organizează sesiuni ştiinţifice pe teme de un viu interes actual (ca de exemplu : „Arta contemporană, melosul popular şi căile inovaţiei") a redus într-o anumită măsură prezenţa lor în cadrul acţiunilor filialei Uniunii Compozitorilor.

Din această cauză, activitatea comisiei din filială este mai restrînsă decît în anul trecut, desfăşurîndu-se în general sub forma unei şedinţe la trei luni.

Pentru promovarea unor noi cadre în acest domeniu au fost întreprinse o seamă de acţiuni speciale. Pe lîngă cercurile de istoria muzicii şi folclor, care au în cadrul acestei filiale o veche tradiţie, s-au înfiinţat recent cercuri de critică şi de analiză muzicală ce se bucură de pe acum de mult interes.

Subliniem ca un exemplu de urmat pentru pregătirea viitoarelor cadre de critici muzicali, activitatea cursului de doi ani care pregăteşte în oraşul Cluj critici de artă.

Deşi, în ansamblu, temele de estetică muzicală sînt foarte rar abordate de către muzicologii Clujeni, s-au remarcat cîteva contribuţii valoroase în domeniul analizei mijloacelor de expresie ale muzicii contemporane.

Un număr de muzicologi Clujeni au fost sprijiniţi de Uniunea Compozitorilor să se deplaseze în diferite centre pentru cercetări documentare şi mai ales pentru activitatea de popularizare a muzicii. Considerăm necesar ca vizita pe teren în interes ştiinţific să se desfăşoare organizat, să capete o finalitate clar conturată.

O însufleţire se manifestă în domeniul criticii muzicale odată cu lărgirea profilului revistei „Tribuna".

La Timişoara activitatea de critică muzicală este încă sporadică.

La Iaşi, activitatea muzicologică s-a concretizat prin apariţia recentă a volumului dedicat istoricului Conservatorului din Capitala Moldovei, realizat de George Pascu. Activitatea de critică muzicală are perspective să se înfiripeze odată cu noua revistă de cultură de aci „CRONICA". Se impune mai multă grijă pentru afirmarea competentă a criticii muzicale la Tîrgu-Mureş, Arad, Galaţi, Constanţa, Craiova, Oradea şi în alte centre cu viaţă artistică. Foarte rar în oraşe cu orchestre simfonice sau ansambluri artistice ca Satu-Mare, Baia-Mare, Deva, Bacău, etc. critici muzicali din centre mai importante îşi poartă paşii.

* * *

Se poate considera că activitatea muzicologică în ansamblu dovedeşte un progres constant atît în ce priveşte calitatea cît şi sfera de cuprindere.

Biroul secţiei, muzicologii activi din ţara noastră, sprijiniţi de alţi muzicieni cu preocupări în acest domeniu, contribuie sensibil la progresul culturii noastre contemporane. Unele deficienţe de ordin obiectiv şi subiectiv împiedică încă împlinirea tuturor aspiraţiilor în acest domeniu.

Sînt de subliniat ca deosebit de însemnate următoarele propuneri de viitor :

1. Ridicarea pe o nouă treaptă a activităţii de îndrumare şi popularizare a vieţii noastre muzicale, de cercetare a istoriei muzicii româneşti în spiritul principiilor înscrise în documentele de partid.

2. Realizarea la un nivel corespunzător a primului Simpozion Internațional de Muzicologie GEORGE ENESCU.

3. Concentrarea eforturilor în direcția studiilor de sinteză, îndeosebi asupra problemelor esențiale și stringente ale culturii noastre muzicale. Promovarea unui larg schimb de opinii pe teme de actualitate, a unei critici muzicale argumentate, ferme, orientate.

4. Dezvoltarea acțiunii de popularizare a creației noastre în rîndul publicului larg și acțiunii de educație muzicală desfășurată de muzicologii noștri.

5. Îmbunătățirea acțiunii de creștere a cadrelor tinere în domeniul muzicologiei, de coordonare și promovare a forțelor existente.

* * *

Participanții la discuții au subliniat interesul problemelor conținute în referat, completînd și argumentînd concluziile materialului și prezentînd alte aspecte de actualitate ale muzicologiei noastre.

Muzicologii și compozitorii care au luat cuvîntul au arătat importanța socială pe care activitatea științifică muzicală o are în opera de educație etică și estetică ce se desfășoară azi în țara noastră. Ei au scos în evidență că însăși abordarea, în cadrul comitetului lărgit al Uniunii compozitorilor, a problemelor generale legate de muzicologie confirmă rolul acesteia și totodată grija și sprijinul ce i se acordă pentru dezvoltarea în viitor.

Mai mulți vorbitori au accentuat necesitatea îmbunătățirii activității de orientare a preocupărilor muzicologice în direcțiile esențiale de studiu al trecutului și prezentului muzicii noastre, în direcția promovării unor largi sfere de opinii privind tendințele de dezvoltare a muzicii contemporane în ansamblu, precum și în direcția popularizării muzicii românești în rîndurile publicului larg, a educației muzicale de mase (Octavian Cosma, Romeo Ghircoiașiu).

S-a considerat ca un deziderat viu simțit îmbunătățirea activității de reflectare a vieții și creației muzicale universale, a cărui împlinire este condiționată de lărgirea documentării însăși a celor ce scriu despre muzică, de dezvoltarea contactelor acestora cu valorile culturii muzicale mondiale (Wilhelm Berger, Dumitru Bughici).

Participanții la dezbateri au adîncit ideile cuprinse în referat cu privire la necesitatea înființării unei secții de muzicologie în conservator, menită să asigure formarea viitoarelor cadre de muzicologie, precum și a studierii posibilității de înființare a unui institut de muzicologie care să coordoneze mai eficient, după un plan de muncă specific, forțele existente în acest domeniu.

Știința noastră muzicală are datoria să meargă în pas cu dezvoltarea activității științifice în general, să răspundă deziderateloor înscrise pentru acest domeniu de activitate în documentele de partid. Trebuie să realizăm lucrări de sinteză pe teme ale istoriei muzicii noastre, așa cum arată că este posibil și util experiența în sectoarele istoriei literaturii și artelor plastice.

Privitor la cerințele criticii muzicale s-a subliniat necesitatea lărgirii cadrelor de cronicari de la cotidiene și mai ales de la periodice de cultură, a promovării unor muzicieni cu experiență, specialiști în diverse sectoare muzicale — condiție a ridicării eficienței și prestigiului acestei activități de îndrumare (Theodor Bălan, Alfred Hoffman).

Exprimînd ideia lărgirii profilului revistei „Muzica", vorbitorii au accentuat nevoia existenței unei reviste de cultură muzicală cu apariție mai frecventă și care să împlinească rolul popularizării muzicii în masele largi. Se cere o coordonare mai atentă pentru valorificarea posibilităților existente în domeniul criticii, organizarea unei dezbateri pe teme legate de rolul cronicii în viața muzicală, impulsionarea eforturilor actuale din acest sector pe linia frumoaselor noastre tradiții (Ada Brumaru, Petre Codreanu).

Prezența muzicii românești în publicațiile de peste hotare, organizarea unui simpozion în sprijinul unificării terminologiei muzicale, punerea în valoare a realizărilor creației și muzicologiei datorate precursorilor au constituit de asemenea obiectul referințelor din dezbatere.

Problema îmbunătățirii acțiunii de strîngere și cercetare a izvoarelor muzicii noastre populare și culte, cunoașterea realizărilor colectivului de cercetători de la Institutul de Istoria artei de pe lîngă Academia Republicii Socialiste România au stat în atenția altor vorbitori (Viorel Cosma, Emilia Comișel, Cristian Ghenea).

În concluzii a luat cuvîntul compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, care a apreciat conținutul bogat al discuțiilor, ținuta lor profesională, aportul vorbitorilor fiind în măsură să ajute prin observațiile și preocupările făcute la progresul activității tematice muzicale.

ÎN CONTINUAREA DISCUȚIEI PE TEMA:

Aspecte ale relației între caracterul universal și național în muzică

Un izvor nesecat de originalitate

Ideea de „specific național" a fost mereu prezentă în munca creatoare a compozitorilor noștri. Și aceasta, de la primele manifestări ale personalităților artistice din școala națională de compoziție. O putem remarca la „horele" lui George Stephănescu, corurile lui Gh. Dima sau piesele pentru pian ale lui Iacob Mureșianu. Apoi au urmat excepționalele exemple de *muzică românească* pe care le constituie corurile lui Gavriil Musicescu, Ion Vidu și mai ales D. G. Kiriac. Cred că o a doua etapă importantă în afirmarea specificului național în muzica noastră o constituie George Enescu. Nu este vorba doar de lucrările sale, care pe plan mondial ne dau prilej de justificată mîndrie, pentru muzicienii și întreg poporul nostru, ci și de îndrumările pe care le-a dat celorlalți compozitori din prima parte a secolului XX, atît în muzica simfonică românească, cît și în cea de cameră. Căci, peisajul muzicii românești de la începutul veacului era foarte divers. Multă vreme unii creatori vor ocoli — poate și datorită formării lor la școlile importante din apusul Europei, reflectînd impresionismul francez sau simfonismul german al lui Brahms și Strauss — sîmburele generator al muzicii noastre populare. Din această cauză, rolul lui George Enescu în determinarea unei muzici cu orientare manifestă spre muzica populară este deosebit de important. Aceste preocupări, în privința specificului național, erau atît de actuale și în primele decenii ale secolului, încît ancheta făcută de George Breazul în paginile Revistei „Muzica" — 1921 —, ne apare de o elocventă actualitate. Alături de alți compozitori, ca Alexandru Zirra și Constantin Brăiloiu, și eu am răspuns acelei anchete. Articolul meu, apărut atunci, sprijinind ideea specificului național în muzica noastră, a fost considerat drept un adevărat „articol manifest".

Aș sublinia, ca un adevăr veșnic viu, astăzi mai actual ca oricînd, puterea generatoare a cîntecului popular, modul în care el se poate desface în celule la rîndul lor pline de noi posibilități expresive. Există melodii populare prototip, dar important este aspectul permanentei lor vieți, schimbării lor continui, chiar pînă la nașterea altor melodii. Cîntecul popular trece mereu printr-o evoluție abia vizibilă; asemenea arătătorului de ore de la ceasornic, el trăiește mereu. Noi, compozitorii și folcloriștii, am descoperit aceasta într-o oarecare măsură, am surprins procesul de transformare, de variere a cîntecului popular. Trunchiul arborelui genealogic îl reprezintă cîntecele rituale, pe care le-am moștenit din timpuri străvechi — colinde, bocete, ritualul nunții. Cu modestele mele mijloace, am căutat să arăt prin cîteva lucrări ce cred că este capabil să dea cîntecul popular în muzica instrumentală *(Miniaturi pentru pian)*, corală și simfonică *(Divertisment rustic)*. În tratarea armonică (mai bine zis „învesmîntarea armonică") m-am călăuzit după armonia latentă pe care o cuprindeau diferitele melodii populare și sugestiile tratării instrumentale folclorice (în care, spre exemplu, intervalul de cvartă joacă un mare rol). De asemenea, apare isonul simplu sau dublu, care asigură „contrapunctarea" melodiei (uneori această însoțire a melodiei se face prin însăși reluarea ei la alt interval).

În privința formelor muzicale pe care le consider cele mai adecvate pentru muzica românească, îmi aduc aminte de ideea principală care domina preocupările creatoare ale mai multor compozitori din generația mea: *„La muzică nouă* (populară) *forme noi!"* Aici un exemplu elocvent de înțelegere a sugestiilor formelor populare, de maximă condensare, l-a dat și Béla Bartók.

În privința muzicii simfonice am fost și sînt convins că formele clasice — folosite cu măiestrie inegalabilă de marii compozitori ai trecutului — nu ar fi potrivite pentru *materialul sonor și poetic românesc*. Desigur, folosirea a astfel de forme nu este imposibilă (dovadă atîtea succese în aplicarea „sona-

tei" în muzica noastră actuală), dar rămîn la convingerea că forma de mare concentrare, așa zis *miniaturală,* este mai corespunzătoare — suita, rapsodia (dar prin rapsodie nu înțeleg o tratare lăutărească !), poemele și muzica programatică, evocatoare a unor evenimente istorice sau a frumuseților patriei. De asemenea, din însăși esența vieții cîntecului popular sînt îndreptățit să cred (și aceasta se sprijină pe multe creații românești contemporane) că *principiul variațiunii necontenite, deschise,* poate găsi o largă folosire. Dar, cele spuse, nu rezolvă totul. Se cere înțelegerea sinceră a fiecăruia, originalitatea, pentru o redare cît mai adevărată a vieții poporului nostru. Amintesc aici cuvintele pe care le scriam, acum mai bine de 40 de ani, în paginile revistei „Muzica", răspunzînd anchetei făcute de George Breazul : „Compozitorul român trebuie să redea prin muzică ceea ce firea neamului său reprezintă mai caracteristic, mai trainic și definitiv. Aici este izvorul originalității și personalității artistului creator."

Deci, încă o dată, la muzică nouă forme noi.

SABIN DRĂGOI

Chemare de a rosti un cuvînt propriu

O întrebare importantă se impune : care este aportul nostru în contextul muzicii contemporane ? Cum valorificăm marea noastră tradiție — hrănită din folclor — față de noile tendințe ale muzicii universale, de astăzi ? Este posibilă înglobarea elementelor caracteristice ale melosului românesc în sisteme „abstractizante", de pildă seriale, fără ca ele să piardă specificul unui limbaj muzical ? Unii dintre tinerii noștri compozitori, preocupați de noile tendințe ale muzicii contemporane reușesc într-o oarecare măsură să capteze în stilizările lor un minim de specific național, dar acest lucru se obține deseori printr-o abdicare de la rigurozitatea sistemului propus și cu rezultatele unui „compromis" care este departe de a sluji etosul muzicii noastre.

Ar fi de dorit ca orice experiență nouă să vină din lăuntrul unor probleme adevărate, trăite „la cald". Nu se pot obține rezultate semnificative decît atunci cînd talentul, sinceritatea de exprimare și forța de captare a noului sînt trecute prin filtrul unei viziuni specifice a modului nostru de a exista. Acest specific al muzicii noastre este integrat în dimensiunile unei culturi naționale cu determinări proprii. Frumusețea și echilibrul interior al cîntecului nostru popular, mereu îmbogățite de accente noi, uneori dramatice, primesc, pe parcursul fenomenelor de stilizare, impulsuri care le ridică la trepte superioare calitativ fără să piardă însă niciodată legătura firească cu pămîntul țării noastre.

În sensul acesta, orice preocupare de înnoire a limbajului muzical trebuie să țină seama de dimensiunile complexului uman. Există un fior al simțirii omenești care nu cred că poate fi captat exclusiv prin scheme abstracte. Procesul de stilizare atît de necesar oricărei evoluții a gîndirii artistice, pornește de la un fenomen originar, legat de viață și nu dedus dintr-o schemă dogmatizată. Frămîntările omului de azi se reflectă desigur și în căutările — atît de asidue — de a se fixa asupra unora din modele de sisteme care se schimbă de la an la an. Dar numai într-o zonă de largă perspectivă a culturii universale se va putea spera în cucerirea unui nou limbaj muzical axat pe norme și dimensiuni stabile. Pînă atunci, rostul nostru este de a duce mai departe *tradiția* atît de bogată a muzicii românești, care nu greșește și ne ferește, mai ales acum, de a cădea în impasuri fără ieșire la lumină. Sînt atîtea zone încă neexplorate, în muzica noastră populară, zone în care un D. G. Kiriac, George Enescu, Paul Constantinescu au pus jaloane definitive în caracterizarea unei muzici românești. Numai continuînd această cale, îmbogățită mereu cu noi lucrări, în spirit contemporan, vom avea șansa să putem spune un cuvînt al nostru, să dăm expresie unor simțăminte proprii, în configurația muzicii universale.

TUDOR CIORTEA

Adevărul artistic

Discuțiile despre specificul nostru național, care au loc în prezent în lumea tuturor artelor noastre sînt, după părerea mea, deosebit de utile și interesante. Întrebarea *cine sîntem* și *ce vrem* noi, revine periodic în atenția oamenilor de cultură din țara noastră, pe de-o parte pentru a jalona direcțiile eforturilor noastre, iar pe de-alta pentru a păstra ceea ce ne e propriu în marele dialog al culturilor pe plan universal.

Pornind de la puncte de vedere diferite, se ajunge de obicei cam la același înțeles al noțiunii de *specific național,* cu care nu poți să nu fii de acord (și pe care n-aș dori s-o mai repet).

Pentru a pătrunde în miezul problemelor care se pun în fața culturii noastre în ansamblu, am impresia și eu, ca și alții de altfel, că epoca noastră este o epocă de mari sinteze între culturi. Malraux spunea că Europa trăiește în prezent, pe toate căile, o splendidă difuziune a operelor de artă în masele cele mai largi. Acest lucru nu poate rămîne fără ecouri.

Paralel cu această realitate obiectivă a epocii noastre, se pune acum în fiecare etapă în mod specific afirmarea oricărui popor prin valorile muzicale proprii, caracteristice. Este în firea lucrurilor ca și muzica noastră aflată în plin proces de înflorire să manifeste această impetuoasă tendință de a se măsura cu spiritul creator de pretutindeni.

Aici intervine latura delicată a problemei : în ce fel putem realiza aceste sinteze, fără a se pierde ceea ce ne reprezintă, în sens major.

S-o spunem deschis : actul de creaţie nu este în fapt o *transă*, în care, scriind o poezie, o sonată sau o simfonie, ea iese românească, pentru că noi respirăm aerul carpatin şi sîntem hrăniţi de holdele cîmpiilor noastre. Planul conştient, aş zice chiar lucid, al fiecărui creator e prezent în momentul creaţiei, şi este imposibil ca acest plan conştient să nu *dirijeze* către anumite obiective propuse creaţia sa.

Obiectivele pe care trebuie să ni le propunem, în strictă dependenţă cu cele spuse mai sus sînt cele ale *păstrării* a ceea ce ne e propriu, realizării pe cele mai înalte trepte de expresie a ceea ce ne reprezintă.

În ce chip ?

Prin sinteze cu alte culturi, aşa cum s-a mai spus, printr-o meditare şi remeditare a artei populare, însfîrşit prin orice mijloace capabile să asigure o eflorescenţă organică. Toată lumea îl dă de exemplu pe marele Enescu, şi pe drept cuvînt, ca un compozitor a cărui perioadă de formare s-a desfăşurat în centre muzicale occidentale, care şi-a împărţit viaţa între plaiurile natale şi turneele în lume. Dar la Enescu, oricît de mare este ambiţia de a crea un simfonism la nivel european, nu sînt uitate aceste obiective.

Ideia de folclor, de artă populară, nu trebuie să revină mereu în atenţia noastră ca un refren „sîcîitor". Sînt într-adevăr aici valori estetice care pot constitui prilej de meditaţie. Sugestiile acestei arte milenare, care şi-a cîştigat dreptul la viaţă, eliminînd mereu inutilul, prisosul, care păstrează ceea ce e permanent, generaţii după generaţii, conţin, în forme de o concentrare maximă, esenţele vieţii spirituale ale poporului nostru.

Sînt nestemate în care cei ce ştiu să citească vor descoperi întotdeauna adevărul artistic.

TH. GRIGORIU

Gînduri despre tradiţie

1. — Muzică nu se poate creea din nimic. Chiar cel mai personal compozitor, dotat cu cea mai neobişnuită forţă de creaţie trebuie să pornească de la cîteva date existente. Chiar dacă aceste date nu aparţin vreunei tradiţii muzicale definite, putem afirma că fără o tradiţie culturală conturată, fără un mod de gîndire format, darurile cele mai deosebite ale unei personalităţi componistice nu pot da roade.

Exemplu : toată istoria muzicii de la Mesomedes la Webern sau Xenakis (Chiar „iconoclastul" John Cage poate fi cu uşurinţă raportat la o tradiţie recentă dar foarte dezvoltată în ţara sa şi care încă nu a primit o etichetă definitivă. În orice caz, ceva între expresionismul abstract, experimentalism şi pragmatismul unor gînditori de pe acele meleaguri).

2 — În ceea ce ne priveşte, avem o tradiţie folclorică bogată care prin vechimea ei se leagă de înalta cultură muzicală produsă în antichitate şi în prima parte a evului mediu de popoarele din bazinul Mării Mediterane.

Istoricii şi muzicologii observă din ce în ce mai mult analogii profunde, existente între unele caracteristici ale cîntului nostru popular şi esenţa melosului antic, aşa cum rezultă din scrierile teoreticienilor care au trăit în acele timpuri precum şi din puţinele manuscrise ce ne-au ajuns. Este reconfortant să te ştii ancorat într-o asemenea tradiţie care-şi păstrează autenticitatea în ciuda unei evoluţii îndelungate şi care a ajuns vie pînă în secolul nostru. Sînt convins că Enescu, de pildă, în capodopera sa Oedip deşi fără să mărturisească întotdeauna a fost încercat foarte puternic de acest sentiment. Problema continuării acestei milenare tradiţii nu mi se pare însă simplă.

3. — Să nu uităm că o tradiţie se compune dintr-o sumă de momente creatoare şi nimic nu este mai penibil decît timpul în care o tradiţie se sclerozează din lipsă de vigoare, din lipsa puterii de invenţie. De aceea, continuarea tradiţiei nu trebuie să se facă prin respectul faţă de formulă, ci dimpotrivă prin conştiinţa faptului că orice creaţie autentică, valoroasă, conţine o parte nouă care se adaugă tradiţiei existente, deseori direcţionînd-o chiar spre domenii ce nu sînt implicate în dezvoltarea anterioară. Să nu uităm nici un moment că în dialectica complexă dintre limbaj, într-un anumit stadiu de dezvoltare şi intervenţia creatoare a artistului, aceasta din urmă are un cuvînt greu de spus. La un fenomen cultural în general ne interesează, în primul rînd, aportul creator, ceea ce acest fenomen aduce nou şi doar pentru a stabili anumite relaţii, pentru a-l plasa într-un context (în care originalitatea fenomenului să strălucească cu mai multă forţă) ne este necesară cunoaşterea părţii preluate, a elementului preexistent actului creator.

Aici apare cu claritate şi diferenţa existentă între cercetătorul ştiinţific al fenomenului muzical care defineşte o anumită tradiţie prin studiul comparativ al celor mai variate fenomene artistice şi creatorul de artă — în cazul nostru compozitorul —, care trebuie să aibă conştiinţa *că el este creatorul tradiţiei, că de fiecare operă a lui depinde într-o anumită măsură ceea ce muzicologii vor defini cîndva ca tradiţie.* Dar pentru ca forţa de creaţie să se manifeste din plin trebuie ca artistul să fie convins în adîncul sufletului său că o tradiţie nu se continuă în mod valabil decît prin integrarea sa în spiritul unei culturi, într-un mod de gîndire. Compozitorul Claude Debussy, de pildă, topeşte în limbajul său muzical cele mai diferite elemente utilizînd deopotrivă formele melodice (sau ritmice) franceze, scoţiene, spaniole sau hinduse. Sensibilitatea sa, modul de a aborda şi de a proporţiona materialul sonor rămîn însă eminamente franceze. Austriacul Anton Webern foloseşte un limbaj sonor condensat pînă la înlăturarea oricărei aluzii la intonaţii sau conexiuni sonore consacrate. Fapt care a făcut posibilă naşterea unei lumi sonore noi. Şi cu toate acestea muzica sa este străbătută de o anumită calitate lirică care ne aduce deseori aminte de cele mai „vieneze" pagini ale lui Schubert.

Pentru a ajunge la o astfel de înțelegere a tradiției în însăși esența ei cred că este important ca un compozitor să nu se mărginească la cunoașterea unei tradiții numai muzicale, ci să aprofundeze cît mai multe din aspectele caracteristice pentru cultura la dezvoltarea căreia îi este dat să contribuie.

Cu cît pătrunderea în miezul unei tradiții culturale este mai temeinic înfăptuită, cu atît tirania formelor și prejudecăților culturale dispare, cu atît libertatea în creație este mai mare.

Un exemplu : Opera sculpturală a lui C. Brîncuși.

AUREL STROE

Mesajul universal al muzicii românești

Confruntarea cu valorile muzicale majore ale contemporaneității este singura cale pe care ne putem apropia de aprecierea estetică lucidă a producțiilor naționale. Numai ea ne permite să ne dăm seama de amploarea umană a conținutului unei compoziții, de originalitatea viziunii pe care o exprimă. Nu au șanse să intre în Pantheonul artistic al omenirii decît acele opere în care se pot regăsi oameni de pretutindeni (piesele interesante prin singurul lor exotism putînd trezi doar un interes efemer și superficial) : universalitatea mesajului — iată secretul perenității, al largii recunoașteri. Universalitate ce nu poate fi însă separată de caracterul inedit al modalității artistice, căci omenirea va recunoaște și își va însuși doar acele valori care aduc un glas nou în concertul mondial. A-și găsi timbrul specific este pentru artistul conștient principala sa rațiune de existență, reproducerea impersonală a unor tipare, maniere, fapte echivalînd cu parazitismul și inutilitatea.

Valabil pentru orice artă, imperativul universalității mesajului se face simțit în cazul muzicii cu excepțională acuitate. Artă a esențelor, a spiritualității pure, muzica se vede atinsă în ceea ce constituie elanul ei vital, atunci cînd este obligată să ancoreze în situații particulare, să exprime sentimente nesemnificative. Împiedicată să se avînte spre înălțimile semnificațiilor umane, majore și eterne, muzica devine penibilă și neputincioasă, aidoma albatrosului din poezia lui Baudelaire, pe care marinarii îl reținеau printre ei, în loc să-l întoarcă văzduhului și tăriilor.

Compozitorul este, desigur, în primul rînd, fiul unui popor și felul său de a se exprima va purta, de aceea inevitabil, pecetea unei sensibilități naționale. De altfel mai ales impregnîndu-și muzica de ritmurile, intonațiile, sonoritățile specifice folclorului natal, găsește el drumul spre originalitatea care-l va deosebi de contemporanii din alte țări și va conferi operei sale durabilitate. Marilor rapsozi ai popoarelor le-a fost însă în același timp caracteristică înclinarea de a da inspirației naționale folclorice o vastă arie de iradiație spirituală, în așa fel încît, oricînd și oriunde ar fi ascultată muzica lor, ea să fie percepută ca imagine fidelă a OMULUI, adică a acelor trăsături care unesc pe oamenii de pretutindeni și de totdeauna într-o colectivitate solidară. La un examen minuțios, Bach și Mozart, Beethoven și Wagner se arată intim legați de tradițiile muzicale și sensibilitatea poporului german, ei neputînd fi de conceput într-un alt climat — de pildă în cel italian sau francez. Și totuși izvorul germanic al creației lor s-a pierdut pe undeva în noaptea istoriei : grație rezonanței universaliste a muzicii lor, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner ne apar dincolo de apartenența lor națională, ca fii ai întregii umanități, ca exponenți ai năzuințelor ei celor mai adînci, mai permanente. Este idealul spre care, instinctiv ori deliberat, tinde orice adevărat creator. Este criteriul cel mai înalt și cel mai temeinic cu care se poate întreprinde o selectare o valorilor.

Cînd cultura muzicală a unei națiuni începe să pună problema menirii ei universale, aceasta este indicele cel mai sigur de maturizare. Primele căutări sînt de obicei dominate de preocuparea exclusivă pentru coloritul național, înțeles în sensul unei conformități cît mai exacte, literal exacte, cu datinile artistice ale locului. În majoritatea lor, pionierii muzicii noastre culte din secolul XIX erau urmăriți de un singur gînd : acela de a face ca din elementele folclorice să ia naștere o artă componistică profesională, prin care românii să poată și ei intra în marea competiție internațională. Armonizînd și instrumentînd, uneori cu naivitate dar întotdeauna cu un emoționant entuziasm, melodii împrumutate din folclor, un Flechtenmacher, un Porumbescu, un Wiest dădeau primele imbolduri constituirii unei muzici românești profesioniste. Eforturile acestor înaintași au rodit mai ales în muzica corală, unde inspirația și priceperea tratării corale a unor maeștri ca Musicescu, Vidu, Kiriac avea să înzestreze patrimoniul național cu adevărate nestemate ale genului.

Venind în atingere cu valori importante ale muzicii clasice și romantice și întrezărind unele cerințe ale artei majore, compozitori ca George Stephănescu sau Eduard Caudella încercau să salte nivelul îndeletnicinilor componistice naționale prin imitarea unor stiluri de prestigiu — Bach, Mozart, Schumann etc. Lucrări ca Simfonia lui Gh. Stephănescu sau Cvartetul lui Caudella, deși nestrălucind prin personalitatea stilului, înrădăcinau în mediul muzical românesc interesul pentru formele mari ale muzicii și înnobilarea preocupărilor componistice, aruncau o punte între idealul estetic al școlii naționale și tradițiile muzicii universale. Această pendulare între spiritul folcloric și cel europenizant face ca producțiile epocii premoderne să nu mai aibă astăzi decît o valoare documentară, dar nu putem să nu recunoaștem că lor le revine meritul de a fi scos la suprafață problema-cheie a progresului școlii românești de compoziție : ridicarea naționalului pe culmea universalului și deci fecundarea materialului folcloric prin tot ce oferea mai evoluat, ca gîndire și tehnică, arta componistică a contemporaneității.

Enescu a rezolvat cel dintîi această problemă, de pe poziția unei exigențe europene, a vastului orizont spiritual pe care și-l formase prin ucenicia sa timpurie în marile centre culturale, prin permanentul contact cu mișcările muzicale înnoitoare de pe continent. Legat de trecut, purta în el cele două tendințe care se conturaseră la înaintași, dar prin felul cum le continua se deosebea esențial de aceștia. Chiar în Poema Română, în Rapsodii, unde cita și el melodii populare, se simte artistul capabil să pună în serviciul materialului folcloric o învesmîntare armonică și orchestrală necunoscută predecesorilor ; au fost primele lucrări prin care muzica românească atrăgea atenția peste hotare. Renunțînd definitiv la procedeul atît de stînjenitor al citării, Enescu începe să creeze el însuși teme, în care sensibilitatea națională să apară transfigurată, cu ceea ce are ea mai esențial, mai profund. Modelînd tiparele clasice de compoziție după cerințele originalului melos făurit de el, Enescu dădea, una după alta, capodopere care scoteau muzica românească din anonimat, îi cucereau un loc demn alături de alte școli naționale ale veacului. În Preludiul la unison, Dixtuor, Sonata a III-a pentru pian și vioară, Sonata I-a pentru pian, Cvartetul în mi bemol major, Suita sătească, Impresii din copilărie, blînda și duioasa poezie a peisajului spiritual românesc apărea exprimată cu o forță și o măiestrie ce puneau aceste piese în rînd cu imaginile prin care Bartók, un Janacek, un Szymanovski aduceau în muzica europeană ecoul patriei lor. Prin Enescu sensibilitatea muzicală românească a căpătat o intensitate de vibrație care ne-a făcut pentru prima oară auziți și prețuiți. Din acest moment începe muzica noastră să rostească un cuvînt propriu și elocvent.

Enescu a încercat să aducă muzicii românești laurii universalității și înaintînd pe celălalt drum — acela al unei inspirații care descinde nu din cîntecul popular ci din tradițiile clasice și romantice ale muzicii. Simfoniile sale nu mai au ca punct de pornire folclorul, ele se înscriu în orbita simfonismului postromantic, dar expresia enesciană izvorăște dintr-o adîncime de simțire pe care n-o întîlnim la înaintași și care avea să-l ferească de epigonism. Chiar atunci cînd în limbajul său se simt reminiscențe brahmsiene sau schumaniene, ele apar ca detalii pe un fond de remarcabilă originalitate. Pe de altă parte, așa cum inspirației folclorice el îi dăduse nimbul unui mesaj de valoare general-umană, muzica sa de inspirație europeană va lăsa să se simtă, subjacent, un filon românesc care precizează profilul personalității enesciene. Culminația acestei orientări o vom găsi în opera Oedip unde Enescu, abordînd patetic una din problemele eterne ale conștiinței umane, o face într-un limbaj de absolută originalitate, îmbibat de parfumul discret al acestor plaiuri (de altfel nu prea îndepărtate de cele pe care odinioară și-a purtat suferințele legendarul erou).

Exemplul lui Enescu a stimulat și pe alții. Paralel, și mai mult sau mai puțin alături de el, o pleiadă de compozitori își propun să dea strălucire profesională și sens creator valorificării culte a motivului popular. Trăgînd unele învățăminte din experiențele străbătute de muzica dintre Debussy și Stravinski, ei insuflă folclorului tradițional o viață nouă : îl fac să sugereze imagini care țin de o viziune estetică evoluată și îndeosebi pe cele gravitînd în jurul pitorescului și grotescului. Evocarea privelиștilor patriei și persiflarea spirituală a moravurilor societății burgheze — acestea au fost cele două sfere în care a excelat măiestria unor compozitori ca : S. Drăgoi, M. Andricu, M. Jora, M. Negrea, P. Constantinescu. Aducînd noi accente expresive acești compozitori au creat climatul favorabil lărgirii orizontului spiritual al muzicii românești. Se simțea mai ales nevoia acută a unei mari și patetice problematici umane, condiție de bază pentru afirmarea unei culturi pe plan mondial. Tinzînd spre acest ideal unii compozitori încearcă să înfrunte o asemenea problematică ; Sabin Drăgoi cu Năpasta, D. Cuclin cu simfonismul său monumental — realizări de seamă pentru acea vreme. Oedip-ul enescian rămîne un model desăvîrșit al aspirației spre un conținut de superioară semnificație.

Intrarea României în era socialistă a dezvoltării sale — iată împrejurarea care, zguduind conștiințele, a pus în fața muzicienilor problematica umană capabilă să genereze și să întrețină o artă de vastă respirație. Apropiindu-se cu însetare de temele majore pe care le ofereau prefacerile revoluționare, compozitorii au dat întregii creații muzicale românești înfățișarea unui front de luptă pentru înalte idealuri sociale. Au trebuit să treacă însă ani și să fie încercate multe căi pentru ca problemele importante pe care le punea epoca artistului să fie înțelese în toată complexitatea lor.

Două împrejurări, aproape simultane, au favorizat acest proces de maturizare.

Puși în fața imensilor pași înainte săvîrșiți de tehnica componistică — mai ales în direcția lărgirii conceptului de tonalitate și a descoperirii de noi surse sonore — muzicienii români au început să-și dea seama că nu se pot crea valori de semnificație și circulație universală fără asimilarea procedeelor celor mai evoluate. Așa cum socialismul nu poate fi construit cu plugul și opaițul (care, prin aceasta, nu-și pierd poezia lor arhaică) muzica epocii socialiste nu poate fi creată cu mijloace din arsenalul lui Brahms și Ceaikovski (pe care, bineînțeles, nu-i omologăm plugului sau opaițului ci îi luăm ca simbol al unei estetici componistice adecvate unui anumit timp și a cărei repetare ar fi anacronică). Pentru a-și putea impune superioritatea ei nu numai abstract-ideologic dar și concret-artistic, muzica inspirată de ideile umanismului socialist trebuie să-și însușească în cel mai scurt timp posibil (și totuși organic) rezultatele experiențelor pe care arta componistică a secolului le făcuse prin cei mai vizionari maeștri ai ei. Implicit, cîștiga tot mai mult teren ideea experienței ca forță motrice a oricărui mers înainte al creației. Un compozitor conștient de rostul său nu se poate mulțumi să repete docil locuri comune, el trebuie să tindă necontenit a defrișa terenuri virgine, ținînd seama de punctele cele mai avansate pe care alții le-au atins în acțiunea lor exploratoare.

Un imbold asemănător era pentru compozitorii români venirea lor în contact cu creația din urmă a lui Enescu, după moartea acestuia la Paris în 1955.

Ultimele cvartete, uvertura de concert și îndeosebi Simfonia de cameră scoteau la iveală un Enescu pe care mai nimeni nu-l bănuia : căutător înfrigurat de noi modalități expresive, atent și sensibil la primenirile materiei sonore. Genialul muzician român își chema colegii și urmașii la învingerea oricărei mulțumiri de sine și evitarea oricăror compromisuri artistice, la cucerirea unei neobosite tinereți creatoare. Trecut în lumea umbrelor, Enescu era mai prezent și mai influent decît în timpul vieții, cînd opera sa era atît de puțin cîntată și cunoscută, interpretul fiind îndeobște preferat compozitorului. Totodată însă compozițiile sale din urmă ofereau muzicienilor români exemplul unei impresionante fidelități față de sine însuși, față de menirea umanistă a muzicii, fidelitate pe care, în vîltoarea aventurilor moderne, mulți compozitori, slabi moralicește, o abandonau fără scrupule. Prin aceste ultime opusuri — sfîșietoare cîntece de dor după pămîntul natal — muzica românească cucerea poziții care aveau să-i asigure un loc de prestigiu printre celelalte școli componistice moderne. În aceste admirabile opere „sufletul blajin și duios al Românului" (Enescu) se făcea auzit cu o elevație care, apropiindu-l de marile vibrații spirituale ale veacului, nu-i diminua cu nimic fermecătoarea originalitate. Impregnîndu-se de tendințele înaintate ale vremii, muzica aceasta nu voia să se înregimenteze în nici un clan estetic : lua de pretutindeni ceea ce corespundea impulsului ei lăuntric, topind totul la flacăra unei sensibilități ce se hrănea din forțele vitale ale poporului său. Festivalurile și concursurile internaționale „George Enescu" instituite imediat după moartea compozitorului, aveau să joace un rol hotărîtor în impunerea pe plan internațional al acestor valori.

Grefate pe fondul marilor teme pe care le oferea din belșug noul peisaj uman al României socialiste, cunoașterea experiențelor inovatoare ale veacului și însuflețitorul exemplu enescian au determinat un important progres în evoluția muzicii de după eliberare. Muzica devine mai autentică, mai profundă : compozitorul scrie pentru a da răspuns problemelor — adesea dureroase — pe care i le pune în față destinul omului și mobilizează, în vederea acestui răspuns, toate resursele de generozitate pe care le găsește în filozofia umanismului socialist. Buna dispoziție artificială pe care mulți și-o confecționau dintr-o trivială înțelegere a ideii de optimism se risipește făcînd loc înfățișării veridice a vieții, cu dramele și zbuciumul ei. Lipsa de gîndire și idilismul dulceag își cedează treptat pozițiile în favoarea tensiunii filozofice și a dramatismului viril, ceea ce îmbogățește substanțial universul spiritual al muzicii noastre. Dacă ne gîndim că expresia acestui conținut era realizată la nivelul tehnicii componistice evoluate a secolului, nu va fi hazardat să tragem concluzia că muzica românească aducea ceva în plus față de acele curente moderne în care experimentul sonor anihila năzuința de comunicare umanistă. În acest plus spiritual trebuie căutată explicația laurilor culeși de compozitorii români la concursurile de la Geneva, Monte-Carlo, Liège, Paris și Praga ; trebuind să aleagă din compoziții aparținînd celor mai felurite estetici, juriile s-au oprit pentru premiul cel mare la lucrări care — nu întîmplător, credem noi — s-au dovedit a proveni de sub condeiul unor compozitori români : Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru și Sonata pentru vioară solo, Cvartetul No. 6 și Concertul pentru vioară și orchestră de Wilhelm Berger, Cvartetul pentru coarde de Dieter Acker, lucrări de Al. Hrisanide. Sînt succese prin care își verificau puterea creatoare nu numai acești talentați tineri dar o întreagă pleiadă de compozitori cu orientare estetică înrudită și dispunînd de remarcabile calități artistice. Vorbind despre forța pe care i-o dă muzicii românești intensitatea mesajului ei, nu putem să nu menționăm acele apariții care, în decursul ultimelor două decenii, au contribuit la plămădirea acestui mesaj : Concertul pentru orchestră de Paul Constantinescu, oratoriul Tudor Vladimirescu de Gh. Dumitrescu, simfoniile lui S. Toduță, A. Mendelsohn, I. Dumitrescu, cantatele și oratoriul Constelația omului de T. Olah, Concertul pentru două orchestre de L. Feldman, baletul Întoarcerea din adîncuri de M. Jora, Lupta cu inerția și concertele instrumentale ale lui A. Vieru, Omagiu lui Enescu de Th. Grigoriu, Porumbeii morții de Doru Popovici, Secvențele și Simfonia brevis de Cornel Țăranu, ș.a.

Da, tehnicile noi cu care veneau în contact ajutau pe compozitorii români să exprime cu sporită forță mesajul spre care îi imboldea climatul socialist. Dar în mînuirea acestor tehnici ei aduceau originalitatea lor care era aceea a sintezei surprinzătoare și a refuzului aventurilor exclusiviste. Ei sugerau astfel o modalitate de ieșire din criza pe care o cunosc în veacul nostru raporturile dintre compozitor și public. Tendința de a lua din fiecare tehnică elementul care poate îmbogăți expresivitatea muzicii (nerespingînd nimic a priori dar nici preluînd totul, orbește) — iată orientarea sub semnul căreia au căpătat viață cele mai caracteristice piese ale muzicii românești contemporane. Datorită ei inovația înceta să mai fie un scop în sine prin a cărui unilaterală urmărire compozitorul ridica un zid între muzica sa și public : devenea un mijloc de a comunica, de a influența. Receptivitatea la toate cuceririle tehnice ale muzicii contemporane — de la modalism la aleatorism — era desigur o consecință a bogăției mesajului, exprimarea acestuia fiind incompatibilă cu înfeudarea la un anumit sistem, cerînd o paletă multicoloră. Totodată compozitorii români pun problema unei simplități la nivelul tehnicii celei mai înalte ; Aurel Stroe în Arcade și Monumentum, Liviu Glodeanu în Vocalizele pentru voce și instrumente împing această căutare a unei noi simplități pînă la expresia pur monodică.

Nu numai o sinteză tehnică dar și una intonațională îi preocupă pe compozitorii români de azi. Rămînînd la baza limbajului, motivul folcloric generalizat, își integrează intonații caracteristice unor fenomene contemporane de seamă, ecouri messianești, weberniene, bartókiene (deci apusul, centrul și răsăritul Europei) se dizolvă în terenul unei gîndiri care, națională, în esența ei, tinde spre o cît mai largă arie de cuprindere artistică. Muzica lui T. Olah, Șt. Niculescu joacă un important rol în dezvoltarea acestui proces. Este de fapt continuarea

unei tradiții pe care o întîlnim la mulți mari compozitori (Bach, Mozart, Mahler) preocupați ca, prin asimilarea unor elemente multinaționale, să-și făurească un „vocabular" muzical cît mai bogat.

Intensitatea umană a conținutului și tendințele generalizatoare ale limbajului, trecute prin filtrul unei gîndiri ce-și trage seva din sensibilitatea națională și umanismul socialist — iată trăsăturile ce ne dau temei să vorbim despre universalitatea valorilor care se făuresc în muzica României contemporane. Create prin eforturile unite ale generațiilor vîrstnice și tinere, ele pot reprezenta cu cinste geniul creator românesc în concertul internațional. Există deja semne certe că opinia publică de peste hotare manifestă un interes crescînd față de aceste valori.

GEORGE BĂLAN

Muzica românească expresie a corelației național-universal

Evoluția muzicii românești este adîncită în fenomenele sociale și culturale care au condiționat nașterea României moderne. Ea ilustrează o permanentă osmoză între universal și național.

Începuturile se situează înspre 1800 într-o epocă de tranziție între o lume feudală și decadentă și lumea modernă unde poporul reînoiește luptele sale pentru independență alături de pături progresiste ale burghezilor și boierilor. Ascensiunea culturii naționale se manifestă în această epocă în toate domeniile : Arta, literatura, știința, presa, teatrul, școlile sînt sectoarele unei noi vieți culturale, principal sprijin ideologic al națiunii moderne.

În muzică cultura feudală aduce o veche tradiție fie populară fie bizantină, a cărui geniu național se manifesta în viața populară anonimă, ca și școlile de dascăli ca cele de la Putna sau Suceava a căror faimă depășise frontierele țării încă din sec. XVI.

Acest tezaur sprijinit pe fondul muzical popular deveni principala sursă pentru muzica națională și școala sa. În același timp epoca modernă a determinat o difuziune amplă a artei clasice muzicale în diferite pături sociale. Încă la sfîrșitul sec. XVIII la curtea domnească din București sub domnia lui Alexandru Ipsilante ca și la cea a baronului Bruckenthal din Sibiu, orchestrele simfonice cîntau pentru un public încă restrîns repertoriul muzicienilor clasici contemporani lor: Bach (probabil fiii) Staden, Josef și Michael Haydn sau Karl Dittersdorff. Aecștia doi din urmă au activat chiar în Transilvania la curtea arhiepiscopală din Oradea.

De-a lungul sec. XIX orchestrele teatrelor ca și spectacolele lirice (opere, operete, vodeviluri) corurile bisericilor, fanfarele militare ale serbărilor populare, muzica diletantă în saloanele oamenilor cu stare ca și primele școli de muzică (București 1834), Iași, (1836) sînt factorii care în strînsă legătură au rolul de a răspîndi în popor arta muzicală clasică, de o evidentă universalitate.

Muzică populară pe de o parte, artă clasică pe de alta sînt termenii unei viitoare sinteze care va fi fundamentul muzicii naționale, angajate de acum pe drumul școlilor naționale ale Europei răsăritene.

Primele elemente ale acestei sinteze apar în „uverturile naționale" gen propriu epocii, cari se inspirau din arii naționale și erau executate la spectacolele lirice din principalele orașe. Compozitorii erau șefi de orchestră sau de fanfară așa ca Alexandru Flechtenmacher (născut la Iași în 1821, mort la București în 1898) Ioan Wachmann, Francisc Rujicki, muzicieni de origină germană sau cehă care alături de intelectualii români progresiști N. Bălcescu, Ion Eliade Rădulescu, Gheorghe Asachi, V. Alecsandri, contribuiră la luptele revoluționare ale poporului și la ascensiunea culturii sale naționale. Este epoca primelor culegeri manuscrise sau imprimate de melodii populare românești realizate de către aceeași Rujicki (1834) Wachmann (înspre 1840) Ch. Mikuli (1849) și în special un pitoresc muzician al epocii Anton Pann născut în 1796 în Sliven—Bulgaria mort în 1854 în București. Aceste melodii populare de origină eterogenă, românească, orientală ca și occidentală erau legate de primele compoziții în genurile nu mai puțin populare ale operetei, vodevilului, romanței sau corului scrise de către aceeași compozitori după 1830. Astfel muzica diverselor pături sociale la nivelul folclorului urban ca și în cel al primelor creații culte, ilustra aceeași interferență între universal și național.

De-a lungul celei de a doua jumătăți a sec. XIX și mai ales cu ascensiunea care urmă unirii principatelor române (1859) muzica românească se manifestă printr-o generație de compozitori care ating un nivel adesea clasic, în sensul general al cuvîntului. Este epoca în care viața muzicală cunoaște ea însăși o ascensiune prin noile instituții de artă cum sînt cele două Conservatoare de muzică și artă dramatică din București și Iași fondate în 1864, societatea filarmonică destinată concertelor simfonice (1868) și numeroase societăți corale de țărani și muncitori răspîndite în cele trei provincii istorice românești. Teatrul cel Mare (1852) viitorul Teatru Național din București, vechiul Ateneu și noua clădire a Ateneului Român (1888) una din puținele săli în rotundă ale Europei muzicale, vor fi un cadru demn pentru dezvoltarea unei vieți muzicale dramatice sau simfonice românești ca și a unei culturi muzicale originale. Compozitorii acestei epoci dovedesc măiestria lor în marile forme ale artei muzicale ca Simfonia în La de George Ștephănescu (1869) cele 7 cvartete de Constantin Dimitrescu (dintre care primul datat din 1884) baladele pentru cor, soli, și orchestră de George Dima și Iacob Mureșianu, operele și operetele lui Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, M. Cohen-Linaru, sau operele corale de Gavril Muzicescu, creații care se situează între 1880 și 1900 ; pot fi amintite aici cele trei concerte pentru violoncel de același C. Dimitrescu (fost elev al lui Franchomme) și cele două concerte de vioară de Caudella care continua stilul fostului său profesor Wieuxtemps. Romantismul și clasicismul își disputau stilul și limbajul acestor opere și, biruind

academismul, compozitorii reușiră adesea o expresie personală a artei lor. Aceasta exprima elanul patriotic al națiunii și răspundea necesităților culturale ale poporului. Muzica românească devenea un fenomen social și cultural.

Înspre 1900 se ridică o generație de compozitori în frunte cu George Enescu care sprijinindu-se pe cuceririle precursorilor dezvoltă muzica românească și o impune în concertul culturilor europene.

Încă Poema română de Enescu 1897 executată la concertele Colonne, realizase o valoare universală a limbajului folcloric depășind uverturile naționale ale precursorilor, tehnică care culminează prin cele două rapsodii ale marelui muzician (1901). În același timp primele sonate de vioară (1897—1899) primele simfonii (1905, 1912—1914 și mai ales prima suită pentru orchestră op. 9 (1903) cu Preludiul la unison, ca și Qvartetul, Octetul și Dixtuorul scrise în această epocă demonstrează o concepție mai puțin directă a folclorismului dar nu mai puțin prestigioasă. El reușește adesea să realizeze o transfigurare sonoră a doinei, baladelor sau colindelor, într-o expresie personală. În acest fel opera sa cîștigă treptat în profunzime, ea exprima o lume umană universală printr-un limbaj el însuși universal care știe să absoarbă intonațiile cele mai esențiale ale pămîntului natal. După propria expresie a compozitorului : „simțeam de la Sonata pentru vioară op. 6 că devin eu însumi, cîștigînd propria mea personalitate". Astfel marele compozitor se îndrepta spre o nouă etapă creatoare dominată de capodopere ca : Simfonia nr. III cu cor (1920—1921) Opera Oedip (1920—1931) sau a treia Sonată pentru vioară op. 25" în caracter popular românesc (1926). Pînă la ultimele opere ca Oratoriul „Vox Maris" sau Simfonia pentru 12 instrumente, Enescu urmări aceleași teme de o autentică umanitate și de o permanentă contemporaneitate.

Creația sa rezuma o întreagă epocă deoarece ea era strîns legată de cea a contemporanilor săi din muzica românească. Recunoaștem aceleași subiecte antice ca : Poemele „Marsyas" de Alfonso Castaldi, „Acteon" de Alfred Alessandrescu, operele „Agamemnon", „Bellerophon" de Dimitrie Cuclin, care aduceau în aceeași epocă cu Oedip de Enescu aceleași teme general umane la diverse grade de actualitate. De asemenea sonatele și simfoniile acestor compozitori, împreună cu suitele programatice de Mihail Jora și Sabin Drăgoi scrise în anii 20 dezvoltară paralel cu Enescu maturitatea muzicii românești, în stil, în limbajul ce viza sinteza „universal-național". Este o epocă reprezentată cu prestigiu în afară de cei de mai sus de către compozitori ca : Martian Negrea, Mihail Andricu, Marcel Mihalovici, Theodor Rogalski, Stan Golestan, Filip Lazăr, Iuliu Mureșianu etc. Opera și baletul adăugau subiectelor antice temele vieții poporului, și opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi (1926) dramă psihologică a cărei acțiune se petrece în lumea țărănească inaugurează o atare orientare urmată de către M. Negrea, C. Nottara etc. De asemenea, temele satirice inspirară pe muzicienii români ai epocii așa ca : „De la Matei citire" de Ion Nonna Ottescu, care critica lumea călugărilor medievali sau „Noaptea furtunoasă" de Paul Constantinescu după I. L. Caragiale, animată de către eroii micii burghezii românești de odinioară. Tot Caragiale inspiră opera satirică „Kir Ianulea" de Sabin Drăgoi. Umorul și satira domină de asemenea baletele lui Mihail Jora : „La piață", „Demoazela Mărioța" sau „Curtea veche", compozitorul fiind considerat încă din acea epocă ca un șef de școală în acest domeniu. În muzica corală Dimitrie Kiriac joacă un rol principal animator, în timp ce, ca folclorist el inaugurează o activitate științifică alături de Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, G. Breazul, Sabin Drăgoi. Ei fondară Arhiva fonogramică respectiv Institutul de folclor devenit azi Institutul de Etnografie și Folclor, care conține prin munca acestor animatori și a discipolilor lor cea mai bogată colecție de folclor național din lume. În bizantinologia muzicală se afirmă în aceeași epocă Ion D. Petrescu, prin lucrarea „Les Idiomeles et le Canon de Noel" Paris 1932.

Eliberarea țării după al doilea război mondial a transmis muzicii românești contemporane o moștenire îmbogățită și dezvoltată printr-o nouă creație muzicală în sînul tinerii vieți socialiste.

Conținutul și forma noii muzici românești exprimă în mod egal această dezvoltare prin subiecte și teme a căror umanism izvorăște din istoria revoluționară a poporului și din viața sa prezentă ca și printr-un stil care unește tradiția cu expresia contemporană.

Cîțiva maeștrii care au început odinioară activitatea creatoare continuă a-și apropia diferitele generații sub semnul școlii naționale prin opere de primă valoare ca liedurile sau recentul balet „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora. De asemenea, Dimitrie Cuclin este la a XVII-a simfonie a sa. Cu ei, în calitate de creatori și profesori ai Conservatorului simfonismul românesc contemporan cunoaște o veritabilă înflorire prin compozitori care — pînă la cei mai tineri — continuă marea tradiție a școlii într-o bogată diversitate de stiluri. Căci integrarea folclorului românesc în limbajul universal prin sinteza despre care s-a vorbit mai sus nu a nesocotit evoluția pe plan mondial de la Reger la Webern, de la Debussy la Messiaen, de la Mussorgski la Șostakovici. Cu atît mai mult cu cît acești maeștri prin atîția alții au inovat limbajul printr-o reluare a vechilor moduri și ritmuri europene sau exotice, care au contracarat chiar concepția serială (după Bartók) imprimîndu-i poate un nou climat cel puțin în școlile Europei centrale sau sud-orientale. Folclorul cunoaște el însăși diferite aspecte în muzica românească de azi de la simplul citat pînă la elemente mai abstracte ale intonației, studiate la rîndul lor din punct de vedere științific de către noua muzicologie românească.

În felul acesta însăși sinteza universal-național trebuie privită în sens evolutiv atît din punctul de vedere al laturilor unui unic fenomen, cît și ca unitate a întregului.

Latura „națională" a sintezei este o devenire, căci după cum spunea Enescu în 1912 : „noi nu putem spune că avem acel parfum al decorului național al regiunilor noastre, filtrat prin geniul compozitorilor, care să distingă muzica românească. El se va cunoaște după ce generații de artiști se vor inspira din natura noastră, cu nopțile scînteietoare, cu cio-

banii care hăulesc, cu cîinii noştri care latră. Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în faţa acestui mediu românesc, se va putea spune că muzica lor are un caracter care ne este propriu". E adevărat că în urmă (1927) marele muzician constată că „Şcoala românească de altfel a început să se impună prin lucrări care poartă pecetea precisă a ţărînei noastre româneşti". (vol. „Enescu" op. col. p. 37).

Totuşi aceste considerente ale lui Enescu converg în spre adevărul că sinteza universal-naţional este un fenomen a cărei evoluţie nu s-a încheiat şi nu se va sfîrşi niciodată.

Pînă la cele mai noi realizări trebuie, într-adevăr să înregistrăm tot ceea ce contribuie la dezvoltarea limbajului propriu şcolii noastre. El e chemat să exprime specificul nostru naţional muzical, cu elemente de etos de atmosferă, climat sau intonaţie, legate de melosul popular şi de întreaga cultură românească de ieri şi de azi.

În acelaşi sens latura „universală" a sintezei este un fenomen în permanentă evoluţie, căci însăşi arta mondială este în neîncetată dezvoltare. Or muzica noastră nu poate nesocoti nimic din tot ceea ce se realizează în arta mondială, de o valoare superioară, realmente progresistă. Căci „totul" din arta mondială este mediul din care se vor desprinde şi se vor cristaliza elementele limbajului universal, destinat întregei lumi. Dacă odinioară istoria muzicii universale deci şi a limbajului universal este în cea mai mare parte istoria muzicii occidentale, în epoca noastră tot mai multe sînt şcolile naţionale care contribuie la profilarea limbajului universal. Astfel osmoza universal-naţional e un fenomen permanent al dezvoltării muzicii. În muzica românească ea ilustrează aceeaşi dialectică, a unui drum în meandre. De la clasicismul sau romantismul artei noastre folclorice din sec. XIX se evoluiază la rapsodismul Enescu şi de aici la neoclasicismul suitelor sale, de la monodia preludiului la unison la limbajul lui Oedip sau la complexitatea Sonatei de vioară în caracter popular românesc. Identice sînt meandrele drumului întregei noastre muzici de la un autor la altul, de la un gen la altul.

Toate aceste probleme sînt legate de complexitatea stilurilor unite în aceeaşi tradiţie şi în aceleaşi perspective progresiste ale artei noastre contemporane. Astfel în *simfonism şi în muzica de* cameră românească s-au impus : Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Zeno Vancea. Mihail Andricu, Niculae Buicliu, Nicolae Brînzeu, în timp ce în concertul instrumental trebuie citate aceleaşi nume Paul Constantinescu şi Alfred Mendelsohn urmaţi de Ludovic Feldman, Sabin Drăgoi, Iuliu Mureşianu, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Eugen Cuteanu, Erwin Junger, Tudor Jarda, Dumitru Bughici. Piesele simfonice şi muzica de cameră de Theodor Grigoriu, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Cornel Ţăranu, Adrian Raţiu, Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Liviu Comes, Gabriel Jódál, Liviu Glodeanu, Vasile Herman, Zoltán Aladár, Andreas Porfetie, Dan Constantinescu s-au impus de asemenea în primele rînduri ale noii noastre muzici. Acelaşi nivel ridicat îl marchează creaţia *coral-simfonică* de Gheorghe Dumitrescu, Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, prin oratoriile şi cantatele lor inspirate din istorie sau din viaţa contemporană. Alături de alţii ei au contribuit la dezvoltarea unui nou tip de recitativ izvorît din melopeele populare româneşti şi din prozodia proprie limbii române. Alături de simfonismul coral *muzica corală a cappella* cunoaşte în zilele noastre o reală ascensiune prin cîntece de mase şi prelucrări de folclor scrise pentru miile de formaţii populare a căror compozitori reprezintă de asemenea cele mai diferite generaţii, în frunte cu Ion Chirescu urmat de Theodor Bratu, Gheorghe Şoima, sau Mircea Neagu ş.a. Madrigalul ca gen polifonic cunoaşte o nouă preocupare prin opere care reunesc tradiţiile Renaşterii cu elementele lineare incluse în monodia populară. Paul Constantinescu, S. Toduţă, T. Olah, C. Ţăranu ş.a. sînt cei ce au lucrat în acest sens. *Opera* românească de azi evoluată mai lent decît alte genuri cunoaşte aceleaşi fenomene ale unui nou recitativ şi a prozodiei româneşti în timp ce corurile aduc lucrărilor o bogăţie dramatică. Aci tot Gheorghe Dumitrescu se înscrie prin opere inspirate fie din temele istoriei feudale, fie din cele ale timpurilor prezente, dominate în mod egal de ideile şi sacrificiile luptelor pentru libertate. Acestea sînt „Ion Vodă cel Cumplit", „Răscoala", „Decebal" (temă antică), „Fata cu garoafe" (inspirată din lupta comuniştilor în preajma eliberării). Aceleaşi teme ale istoriei şi contemporaneităţii domină pe Tudor Jarda („Neamul Şoimăreştilor", şi „Pădurea Vulturilor"), Paul Constantinescu „Pană Lesnea Rusalim", Norbert Petri (Trandafirii Doftanei). În mod paralel subiectele basmului popular inspiră pe Sabin Drăgoi în „Păcală", Max Eisicovici în „Povesea Ţapului" şi „Fîntîna cu bucluc", Cornel Trăilescu în „Motanul încălţat". Baletul românesc contemporan cunoaşte aceleaşi teme ale istoriei prin „Haiducii" de Hilda Jerea, „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, sau cele ale legendei prin „Harap Alb" şi „Călin" de Alfred Mendelsohn.

În felul acesta noua muzică românească cunoaşte o dezvoltare printr-o cantitate de lucrări în toate genurile care determină un progres calitativ afirmat prin succese de ordin republican şi internaţional. Ea se înscrie în concertul culturii europene printr-un folclor propriu, prin elemente de stil proprii ca şi prin fenomene care o apropie de celelalte şcoli ale Europei orientale.

ROMEO GHIRCOIAŞIU

Theodor Rogalski

de Zeno Vancea

Nici nu împlinise 18 ani cînd, lui *Theodor Rogalski*, i se acordă pentru Sonata de pian, Menţiunea a doua a Premiului „George Enescu" (1919). Lucrare de şcoală (ca şi *Album blatt* pentru pian, compus în anii de liceu), ea dovedeşte încă o firească dependenţă stilistică faţă de unii maeştri romantici, relevînd însă o reală vocaţie componistică şi un instinct sigur al construcţiei formelor. Mînat de o conştiinţă profesională caracteristică activităţii multilaterale desfăşurată apoi în calitate de compozitor, şef de orchestră şi pedagog (profesor de orchestraţie la Conservatorul din Bucureşti „Ciprian Porumbescu" 1948—1954) — tînărul absolvent al Conservatorului din Bucureşti (elev al lui A. Castaldi şi D. Cuclin) îşi continuă studiile componistice între anii 1920—1923 la conservatorul din Leipzig cu Siegfried Karg-Elert. Acesta fiind unul din puţinii reprezentanţi ai impresionismului din Germania şi ca atare cultivînd un colorat stil armonic, se poate presupune că înclinaţia lui Rogalski pentru un limbaj diferenţiat, caracteristic lucrărilor sale de maturitate, să fi căpătat un impuls în anii de studiu la Leipzig.

Faptul pare să fie confirmat şi de lucrările de şcoală compuse în perioada respectivă : *Sarabandă* pentru pian (1921), *Sonet* şi *Menuet* pentru vioară şi pian (1921), un lied pe text german (1922), *Cîntec de leagăn* pentru pian, *Vals lent, Coral,* cele două piese făcînd parte dintr-un volum de 5, purtînd numărul de opus 1, *„Warum" ?* op. 1/4 şi Fantezia pentru pian op. 1/5.

Rogalski pleacă apoi la Paris (între anii 1924—1926) pentru a continua studiul compoziţiei cu Vincent d'Indy, frecventarea un timp a cursurilor de la Schola Cantorum fiind pe vremea aceea aproape obligatorie pentru un compozitor bucureştean.

Primele lucrări care au atras atenţia cercurilor muzicale din capitala ţării asupra tînărului compozitor au fost scrise tot în timpul anilor de studii : *Allegro simfonico* şi *Frescă antică,* scene de balet pentru orchestră, ambele compuse în 1923. O serenadă, probabil pentru o formaţie orchestrală mai mică, rămasă în schiţă de pian, datează din anul 1924.

Succesul pe care îl obţine la concursul anual de compoziţie „George Enescu" din 1926, cînd i se acordă Premiul I pentru *Cvartetul de coarde* (în *fa major*), compus în 1925, îl consacră pe Rogalski ca pe unul dintre compozitorii *fruntaşi* ai generaţiei sale. Cvartetul poartă amprenta muzicii franceze cu care compozitorul a ajuns în viu contact în timpul şederii sale la Paris. Influenţa culturii franceze se manifestă de altfel şi într-un anumit echilibru „latin" al elementelor componente. În acest sens în *Cvartetul* lui Rogalski claritatea „raveliană" a melodiei se îmbină în mod fericit cu accente armonice impresioniste şi cu valorificarea coloritului timbrurilor instrumentale, compozitorul profitînd şi de unele foloase ale aplicării principiului ciclic al şcolii franckiene, însuşit prin învăţătura primită la Schola Cantorum.

După ce în mod firesc a adus tributul său şcolii, sau mai bine zis şcolilor la care s-a format, în anii care urmează compunerii Cvartetului, Rogalski face o hotărîtoare cotitură în orientarea sa stilistică. Ca şi alţi confraţi ai săi, care, pe la mijlocul celui de-al treilea deceniu îşi încep activitatea lor componistică, el se întîlneşte cu muzica populară, în special cea ţărănească, descoperind în arhaica ei structură modală o frapantă noutate, aspecte cu totul deosebite de cele ale muzicii occidentale, elemente deschizătoare de noi orizonturi ale modului de exprimare. Pentru moment, interesul său este captat de structura ritmică a dansurilor populare, fapt ce îl determină a compune *Două dansuri româneşti* pentru suflători, baterie şi pian la 4 mîini.

După perioada post-impresionistă caracteristică muzicii românești între 1910—1920, cînd sprijinirea pe elementul popular se manifesta în primul rînd prin valorificarea coloritului local, a pitorescului melodiilor populare orășenești, pasul spre muzica populară țărănească a fost fără îndoială plin de semnificație. Înaintea lui Rogalski, doar Jora, în baletul „La piață", acordase un rol important ritmului, inspirat fiind de pregnanța ritmică a dansurilor noastre populare. În ambele cazuri, și la Jora și la Rogalski, interesul pentru latura ritmică a muzicii populare țărănești pare să fi fost stimulat și de anumite evenimente ce au avut loc în muzica europeană. Creația de balet a lui Stravinski, dintre anii 1910—1920, în care forța elementară a ritmurilor muzicii populare ruse avea un rol hotărîtor, uluise lumea prin noutatea ei. Apariția curentelor folclorice a determinat studierea variatelor aspecte ale muzicii populare țărănești și, potrivit sensibilității fiecărui compozitor în parte, valorificarea în creația proprie a anumitor elemente caracteristice ale acesteia. Era firesc ca toți reprezentanții de seamă ai curentului folcloric nou, în ordine cronologică : Janacek (1854—1928), Enescu (1881—1954), Bartok (1881—1945), Kodaly (1882), Szymanovsky (1882—1937), în afară de prelucrări de melodii populare autentice, să se fi inspirat din particularitățile melodice și ritmice ale muzicii populare, dezvoltîndu-le după concepțiile lor estetice. Cele două *Rapsodii* ale lui Enescu au fost desigur printre primele prelucrări de dansuri populare create în veacul nostru, care atît ca melodie, cît și ca armonie se situează pe linia școlilor naționale romantice ale secolului trecut. În afară de aceasta, Enescu a ajuns în finalul *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* să valorifice cu o excepțională forță și originalitate particularitățile ritmice ale muzicii populare. Spre deosebire de școlile naționale romantice, noul curent folcloric cultivă elementul ritmic al muzicii populare adeseori ca un scop în sine, acordîndu-i în asemenea cazuri prioritate față de cel melodic, creînd în același timp și noi procedee armonice — influențate în general de armonia „neutră" a lui Debussy care îngăduie reliefarea deplină a ritmului. Aceasta se poate înțelege și ca o reacție împotriva muzicii apusene în care ritmul, mai ales în urma complexității tot mai mari a armoniei romantice, ajunsese într-o stare de accentuată atrofiere. Compozitorul care încă cu un deceniu înainte de Stravinski descoperise vigoarea expresivă a ritmului a fost Bartok (în cele *14 Bagatele* pentru pian, *Dansul flăcăilor slovaci* și alte piese), dar creația sa începuse să fie cunoscută la noi în special după comunicarea ținută de el în 1924 la Societatea Compozitorilor Români („Importanța muzicii populare pentru cea cultă").

În ceiace-l privea pe Rogalski, trebue arătat că prelucrarea unor melodii populare țărănești de dans, cu o ritmică viguroasă și o structură melodică modală, nu putea fi făcută pe baza armoniei romantice, caracteristică lucrărilor de pînă atunci ale sale, fapt care l-a determinat pe compozitor să-și restructureze în chip esențial modul de exprimare.

În armonizarea melodiilor populare din cele *Două dansuri românești,* deși compozitorul se sprijină în parte pe inovațiile armonice ale impresionismului (succesiuni de acorduri nelegate funcțional între ele), el știe în același timp să valorifice în mod ingenios anumite procedee de acompaniament ale tarafurilor de lăutari, printre altele și un ostinato, bazat pe menținerea aceleiași mișcări, reprezentînd de fapt o amplificare ornamentală a „isonului" popular. Semnificația acestei lucrări în contextul muzicii românești din cel de al treilea deceniu rezidă tocmai în faptul de a fi fost printre primele realizate cu mijloacele stilistice cele mai potrivite pentru scoaterea în evidență a specificului lor plin de prospețime.

Este regretabil că din cauza intensei sale activități dirijorale, consacrate în bună parte pregătirii în primă audiție a unor lucrări simfonice românești, Rogalski nu a avut timp suficient pentru a compune un număr mai mare de lucrări. Astfel, de la compunerea celor două dansuri românești pînă la realizarea celor *Două schițe simfonice* („Înmormîntarea la Pătrunjel" și „Paparudele") au trecut trei ani (1926). Cele două „schițe" — în realitate două ample tablouri simfonice — sînt în felul lor unicate în muzica noastră. Inspirată din viața mahalalei bucureștene, lucrarea, cu certe trăsături de grotesc, nu pare să fi fost scrisă cu unicul scop de a exploata gama largă a posibilităților orchestrale de descriere muzicală a unor scene din viața oamenilor simpli. În ciuda unor elemente parodistice, această lucrare este mult deasupra unei parodii muzicale sau a unei tentații de exploatare a pitorescului. Cine l-a cunoscut pe omul Rogalski, care în ciuda unei fine ironii ce îl caracteriza, nu rămînea niciodată indiferent în fața suferinței omenești, va înțelege că cele două schițe sînt în fond — prima, „Înmormîntarea" — redarea suferinței și mizeriei omenești, iar cealaltă — „Paparudele" — expresia bucuriei unor ființe simple, atașate încă de unele superstiții sau a unor obiceiuri golite de conținutul lor ritual. Aceasta explică și efectul lor asupra auditoriului, care, chiar fără să cunoască titlurile și substratul lor programatic, este impresionat de valoarea pur muzicală a lucrării, de conținutul ei emoțional. Rogalski, nefăcînd o *caracterizare exterioară,* ci impresionat de fondul omenesc al scenelor, redă în realitate sentimentele sale proprii trezite de aceste ritualuri, elementul pitoresc fiind doar cadrul în care este încadrată esența general umană. Deși realistă prin strînsa ei legătură cu viața, compozitorul a putut să evite pericolul oricărui naturalism ; potrivit sursei de inspirație, limbajul melodico-ritmic al schițelor îmbină în mod armonios elemente orășenești cu unele țărănești, fuziunea lor făcîndu-se într-un mod cu totul personal.

Remarcabilă este și structura armonică a primei schițe, dovedind o amplificare a procedeelor folosite încă în cele două dansuri. Printre primii în muzica românească, Rogalski folosește cu îndrăzneală o seamă de inovații armonice din acel timp, tratarea liberă a disonanțelor, acorduri bi — și politonale, toate nu ca scop în sine, ci ca mijloc necesar pentru obținerea expresiei dorite.

Suprapunerile politonale, folosite încă cu economie în această lucrare, vor căpăta mai tîrziu, mai ales în unele din cele *Trei dansuri simfonice,* o amploare mai mare.

THEODOR ROGALSKI

În cea de-a doua schiță, „Paparudele", înclinația spre investigația ritmică a lui Rogalski se manifestă cu o deosebită putere. Combinațiile poliritmice sînt folosite mai intens decît în lucrarea anterioară, contribuind la originalitatea modului de exprimare. Ele apăruseră mai înainte în muzica lui Stravinsky și Bartók, dar pentru descoperirea lor Rogalski nu avea nevoie să se ducă la surse străine, muzica lăutarilor de la țară oferind exemple în număr abundent.

Muzica populară a alimentat, la fel ca și pe aceea a altor compozitori din epoca postbelică și de după aceea, și creația lui Rogalski. Dar după cum se poate constata în primul din cele *Două capricii* și în liedurile sale care vor urma schițelor, creația folclorică nu a servit aici drept o sursă a extracției de idei muzicale, sursă indispensabilă pentru realizarea unei opere muzicale. Sprijinirea pe creația populară a fost, înainte de toate, o manifestare a „apropierii de sufletul poporului", în sensul dezideratului formulat în epoca respectivă de Mihail Jora.

Indiferent dacă lucrarea muzicală constituia o prelucrare sau reprezenta în întregime o creație proprie, fiecare dintre compozitori alegea și stiliza în felul său, mai mult sau mai puțin personal materialul care era cel mai apropiat de sensibilitatea sa artistică, reușind astfel să formeze din elementele ei un limbaj individual ; cel al *Schițelor* dovedește cu prisosință talentul lui Rogalski de a-și făuri un limbaj propriu, caracteristic numai lui, după cum compozițiile sale ulterioare, prelucrări de cîntece și dansuri populare, atestă și în acest domeniu individualitatea sa creatoare, care l-a ferit de pericolul de a scrie „o muzică folclorică academică" sau „provincial-semănătoristă" *.

Spirit lucid, compozitorul cîntărește în mod just dificultățile folosirii unui material folcloric în cadrul formelor simfonice de amploare, în care citatele riscă uneori să-și piardă în cursul travaliului tematic, propriu marilor forme, caracterul lor specific. Pentru a evita aceste riscuri — cum le semnalase cîndva Alfred Alessandrescu —, elementele populare sînt supuse doar unor procedee de pseudodezvoltare (mișcîndu-se neschimbate dintr-o tonalitate în alta). Rogalski a cultivat în locul lor pe acelea în care dezvoltarea tematică nu constituie un principiu de bază al formei. În acest sens constatăm preferința sa pentru alăturarea a două sau trei piese de sine stătătoare, bazate pe expunerea și reexpunerea materialului tematic, cu neînsemnate modificări în partea reexpozitivă. O asemenea lucrare o reprezintă și cele *„Două capricii"* pentru orchestră, compuse în 1932.

După cum am amintit, primul capriciu nu folosește teme inventate în spiritul muzicii populare, și este în măsură să dea o indicație în ce sens evolua stilul lui Rogalski, în cazul în care nu se sprijinea pe melodia populară.

Fără un substrat programatic, primul capriciu reprezintă o confesiune lirică, exprimată în forma cea mai directă, pe un limbaj sobru, concis, lipsit — ca de altfel toate lucrările compozitorului — de o subliniere a elementului individual, propriu romantismului. În contrast cu caracterul meditativ introspectiv al primului capriciu, cel de-al doilea are un caracter activ, dinamic, o notă de ironie bonomă, care pare o autopersiflare a lirismului din piesa precedentă. Și de data aceasta, la fel ca în *Paparudele*, conținutul expansiv, dinamic al acestui *Capriciu* se materializează în forma unui dans cu o tematică cvasi-populară, în care se reliefează preferința compozitorului pentru combinări de măsuri deosebite ca structură metro-ritmică, deplasări de accente, suprapuneri de ritmuri diferite etc.

După o întrerupere de aproape 10 ani, Rogalski își reia activitatea componistică. Adresîndu-se de data aceasta genului vocal, el scrie trei balade pentru tenor și orchestră : *Iancu Jianu, Toma Alimoș, Mihu copilu.*

Înainte de a ne ocupa cu aceste lucrări, considerăm necesar de a cerceta cauzele îndelungatei tăceri din partea compozitorului. Intervalul de timp cuprins între 1930—1940 reprezintă una din perioadele cele mai pline de roade ale muzicii românești, rezultat al unei efervescențe creatoare necunoscute în perioadele anterioare, nu numai din punct de vedere numeric, dar și din cel al valorilor reprezentative create în acest timp. După frămîntările din deceniul anterior, în care compozitorii își caută cu înfrigurare un drum propriu definîndu-și poziția față de muzica populară și față de ideea școlii naționale, urmînd ca în deceniul următor să-și aducă contribuția lor creatoare în baza unui stil mai mult sau mai puțin conturat. Rogalski pare a nu fi stimulat de această dinamizare generală a activității componistice. Aceasta este cu atît mai greu de explicat cu cît în calitatea sa de dirijor al orchestrei Radiodifuziunii, avea la activul său — dintre toți dirijorii timpului — cel mai mare număr de prime audiții și reluări de lucrări românești. Cei care au cunoscut însă respectul său față de profesia de compozitor și exigența sa față de opera de artă, au înțeles că o excesivă scrupulozitate față de nivelul propriilor sale creații a avut probabil un efect inhibator asupra activității sale componistice, în ciuda realizărilor de pînă atunci, a căror valoare nu era contestată de nimeni.

În 1941 Rogalski reia firul întrerupt al activității componistice în mod semnificativ, prin reîntoarcerea la izvoarele muzicii populare de la care pornise cîndva, pe drumul afirmării școlii naționale, cu cele *Două dansuri.* De data aceasta însă nu ritmul, ci amploarea modului de exprimare melodică a omului din popor îi captează interesul.

Lucrarea constituie un model de prelucrare a melodiei populare, prin economia mijloacelor de realizare limitînd învesmîntarea armonică, acompaniamentul orchestral, și o scurtă parte introductivă și de încheiere, exact la rolul necesar pentru reliefarea maximă a melodiei populare. Rogalski a procedat aici exact în spiritul lui Enescu care spunea : „Să umblăm cu muzica românească cu tact, fără a face un prea mare caz de cunoștințele acumulate în școală. Muzica românească să-și păstreze expresiunea sa" ; și mai departe : „Dacă ar fi vorba de cîntecul popular, caracterul important este îndepărtarea armoniei, o armonizare cît mai puțină e cea mai adevărată. Cîntecul popular — o adevărată operă de artă — își pierde caracterul, își denaturează parfu-

*) Radu Gheciu: Creația lui Th. Rogalski, Rev. Muzica Nr. 3/1957.

mul și nostalgia sa dacă l-am armoniza prea mult" ; sau într-o scrisoare, adresată lui Sabin Drăgoi : „Cu cît o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atît mai viu strălucește în toată frumusețea ei."

Desigur, cu amploarea melodiei și a textului se amplifică și dimensiunile prelucrării. O baladă, în general, are o altă amploare decît o doină și, în concordanță cu esența ei epică și desfășurarea acompaniamentului — cu virtuți de comentar, care în asemenea cazuri justifică contribuția compozitorului — crește în amploare. Tuturor acestor cerințe le corespunde în mod exemplar prelucrarea celor trei balade, în care compozitorul, fără a renega trăsăturile esențiale ale gîndirii sale armonice, ajunge la o esențializare a ei, îmbogățind latura armonică cu procedee populare de acompaniament instrumental.

Au trecut alți zece ani pînă ce Rogalski a compus cele *Trei dansuri simfonice,* încununarea propriei sale creații, care după rapsodiile lui Enescu, rămîn la noi printre cele mai măiestrite prelucrări de dansuri populare. Unitatea stilistică a lucrării fiind oarecum dinainte garantată prin trăsăturile fundamentale comune melodiilor populare folosite, compozitorul a putut să aleagă din trei regiuni îndepărtate una de alta, melodii a căror ținută, diferită, îngăduia realizarea unor puternice contraste expresive, amplificate cu ajutorul armoniei și al orchestrației.

Viguros dar sobru, primul dans este realizat pe baza unor melodii din Transilvania. Armonia și orchestrația completează în modul cel mai adecvat caracterul viril, simplicitatea nobilă a melodiei ardelene. Cu rezonanțe de străvechi dans ritual, cel de al doilea dans, realizat pe baza a două melodii românești din Macedonia, contrastează în chip fericit printr-o mișcare lentă și prin caracterul său nostalgic. Deși învesmîntarea armonică este cu totul deosebită de aceea a dansului transilvănean, reprezentînd una din fațetele gîndirii armonice a lui Rogalski, formată în anii de studii, sub influența unor stiluri armonice contradictorii, ca impresionismul și expresionismul, remodelate după nevoia de a le adapta la cerințele modurilor autohtone, se încadrează cu totul organic și unitar în ansamblul întregului compus din cele trei dansuri.

Această impresie de stringentă unitate în diversitate este întărită și de cel de-al treilea dans, *Hora din Muntenia,* al cărui larg arc melodic cu certe intonații orășenești (lăutărești) se desfășoară cu un elan impetuos, armonia și orchestrația multicoloră conferindu-i o impresionantă strălucire. Executată în repetate rînduri sub bagheta lui George Georgescu, dincolo de hotarele țării, această lucrare a fost una dintre cele mai bine primite lucrări românești de către publicul străin.

În anul 1952, Rogalski mai compune și muzica la filmul *Viața învinge.* Conștiința profesională nu i-a îngăduit să scrie o muzică de circumstanță și, cu măiestria-i caracteristică, a realizat una din cele mai consistente muzici de film, valabilă și în sala de concert. Curînd după terminarea acestei muzici de film, Rogalski se îmbolnăvește și este răpit de o moarte prematură care pune capăt unei activități creatoare bogate, nu din punct de vedere numeric, a lucrărilor, ci al valorii constante rămase de pe urma sa.

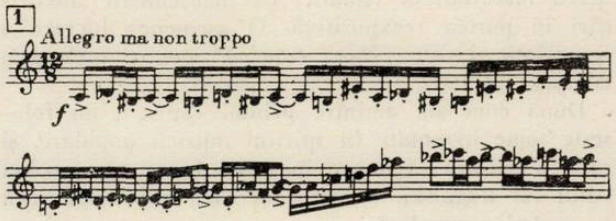
Simfonietta

Școala românească de compoziție se dezvoltă cu o mare bogăție de lucrări și cuprinde variate forme de exprimare a sentimentelor și năzuințelor, un arbore al tradiției cu rădăcini vînjoase, care își întinde cu generozitate ramurile.

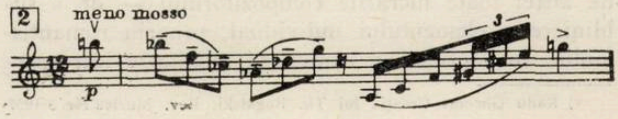
Simfonietta lui Mircea Chiriac țîșnește din arborele tradiției și se structurează pe linia creației personale a compozitorului, aducînd un aport de prospețime, de noutate chiar în șirul ultimelor lucrări. Dedicată memoriei lui Paul Constantinescu, Simfonietta reușește să surprindă trăsăturile caracteristice ale personalității marelui artist, climatul său expresiv și anume : dramatismul și dinamismul care însuflețesc prima parte, lirismul profund ce se face simțit în partea a doua și umorul specific autorului „Nopții furtunoase", în finalul jucăuș. Concisă, urmărind o mare stringență în expresie și factură, simfonietta se definește mai degrabă ca un strigăt de durere și regret în fața morții artistului.

O introducere lentă, „Molto deciso e ritenuto" pregătește prima mișcare, cuprinzînd în germene substanța tematică și impulsul ritmic ce vor prinde viață în „Allegro ma non troppo".

Tema principală (A), a primei mișcări în formă de sonată, frămîntată, neliniștită, expusă la coarde, izvorăște din celula ritmică *x*.



Contorsionările temei cu un caracter cromatic se structurează în subdiviziunile *a* a_1 *a,* subdiviziunea a_1

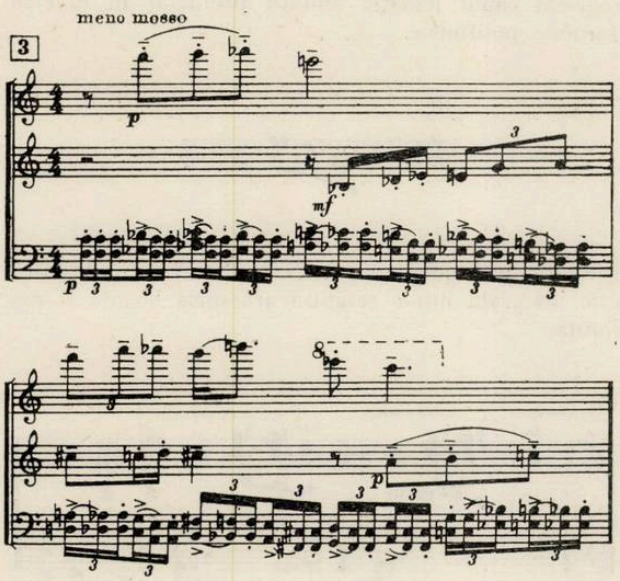


de Mircea Chiriac

avînd un rol de consecvent şi în acelaş timp de intermediu între cele două expuneri tematice.

Revenirea subdiviziunii *a* reprezintă o concluzie a primei teme şi totodată momentul de legătură cu tema secundară (B).

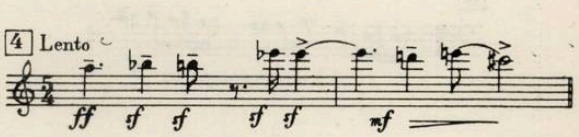
Se disting trei elemente în construcţia grupului tematic secund, care sînt expuse simultan : tema, contratemă şi un acompaniament ritmic.



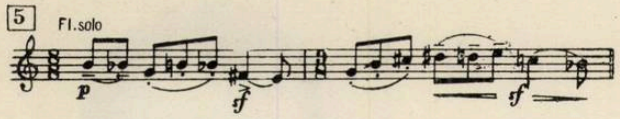
Tema lirică (b), cu tentă dramatică prin căderile de terţă de la sfîrşitul fiecărui motiv, prin accente rezultate din neregularităţile ritmice cît şi prin stringenţa expunerii, este prezentată de grupul de coarde la unison, în piano. Contratema (b_1), expusă la o trompetă şi un trombon cu surdină, deşi derivată din temă, are profilul său melodic bine definit. Polifonia celor două teme, înlănuţuite într-un ritm complimentar evoluează pe fundalul ritmic al suflătorilor de lemn, acompaniament format din mersul ascendent şi descendent al unor cvinte paralele, cu importanţă melodică de tipul unui lamento (b_2). În decursul expunerii, cele trei elemente se perindă în diferite registre şi ansambluri instrumentale urmărind linia unei creşteri şi descreşteri a tensiunii emoţionale.

Densă, colţuroasă, cu stridenţe şi încleştări, rezultate din confruntarea temei principale cu cele trei elemente ale temei secundare, dezvoltarea continuă pulsaţia vie a expoziţiei dinamizînd-o pînă la o culme de intensitate. Prelucrarea grupului tematic secund are preponderenţă, procedee polifonice variate fiind folosite într-o proporţionată economie a mijloacelor de expresie (augmentări, imitaţii, iar spre punctul culminant, într-un Allegro scherzando, un fugatto într-o alternanţă metrică neregulată). O punte „Lento" face trecerea spre repriza concentrată. Este expusă numai tema întîia la trei trompete soli, ceea ce aduce o culoare nouă şi o dinamizare a sfîrşitului.

Partea a doua, Lento, este o „Nocturnă" în formă de lied tripartit compus. Din introducere, prin îngînarea flauţilor în registrul grav, se întrezăreşte atmosfera de reverie meditativă, de elegie în care se va desfăşura întreaga parte, moment de reflectare în memoria artistului dispărut. Din aceste răsaduri motivice ale introducerii apar mugurii tematici care se dezvoltă liber, împletindu-se cu alte motive într-o armonioasă înlănţuire şi o sonoritate puternică

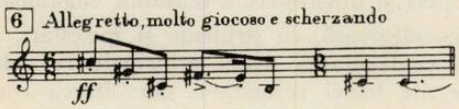


Partea mediană aduce elemente tematice noi şi un colorit diferit, pastelat, prin expunerea temei la flaut solo şi un acompaniament discret al coardelor sul ponticello şi a cornilor bouché.

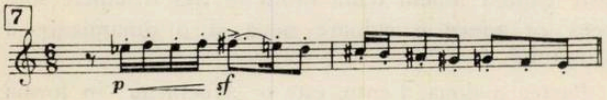


Ca un moment de sudură a temelor liedului şi de intensificare a expresivităţii, subdiviziunea b1 din cadrul secţiunii mediane B aduce toate elementele tematice întîlnite pînă aici şi le prelucrează după principiul variaţional de dezvoltare. Substanţa muzicală devine mai densă, liniile melodice se angrenează într-o mişcare polifonică liberă, iar tema părţii mediane, augmentată şi expusă la alămuri, domină cu linia sa dulce, nostalgică, efervescenţa sonoră care se stinge din ce în ce, dînd loc atmosferii începutului, cu îngînarea, de data aceasta, a clarinetului bas şi fagoţilor pe un tremolo estompat de timpan.

Allegretto, molto giocoso e scherzando, rondo-ul final, este jucăuş, plin de vervă, apropiat jocurilor populare atît de dragi lui Paul Constantinescu. Refrenul izbucneşte la trompeta solo, într-un ff, cu o celulă generatoare pregnantă şi luminoasă bazată pe un mers de cvarte şi cvinte şi cadenţa specifică a folclorului nostru prin subton.

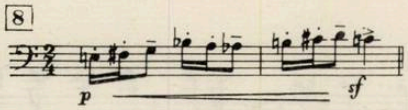


Subdiviziunea a1 cu care se înlănţuie, se axează pe un motiv cursiv, format din note alăturate, expus la corzi în valori de şaisprezecimi şi optimi, în piano, ducîndu-ne cu gîndul la paşii mărunţi ai jucătorilor înlănţuiţi într-un dans imaginar.



Cele două subdiviziuni (a1) mai apar odată în aceeaşi succesiune într-o viziune variată, vehicularea temelor respective în multe tonalităţi şi diverse formule orchestrale încălzind şi mai mult jocul.

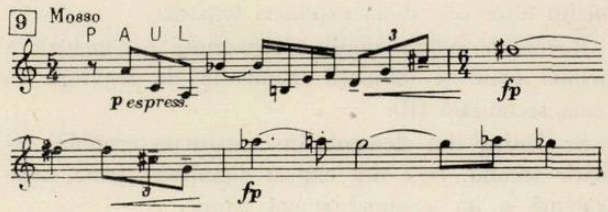
Cupletul întîi (B) se integrează în iureşul vioi al dansului printr-o temă nouă.



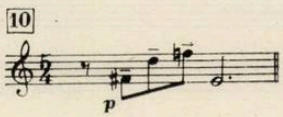
Mişcarea nestăvilită este sugerată nu numai prin precizia şi diversitatea ritmică sau secvenţa rapidă a frazelor scurte, a motivelor sau chiar a celulelor ci şi prin faptul că modul de bază doric este agrementat pe neaşteptate cu noi dispoziţii modale în cursul a numai cîtorva măsuri (si bemol — lidic) do becar frigic). Scriitura modală (o ingenioasă îmbinare de moduri cu preponderenţa gamei ton-semiton, gama predilectă a lui Paul Constantinescu, şi pe care o găsim şi în celelalte părţi), frazele scurte prezentate într-un complex armonico-orchestral adecvat, francheţea accentelor ritmice şi dinamismul, caracteristici ale dansului nostru popular, îşi găsesc aici o tălmăcire originală. Revenirea refrenului încheie prima parte principală a rondoului (A B A), dîndu-i un aspect unitar.

Cupletul al doilea (C), partea mediană din rondo, deşi crează un contrast izbitor datorită trecerii de la umorul exuberant la o tristeţe apăsătoare, nu întrerupe dinamica dansului ci adînceşte doar ideile sale printr-o evocare mai sensibilă a artistului dispărut.

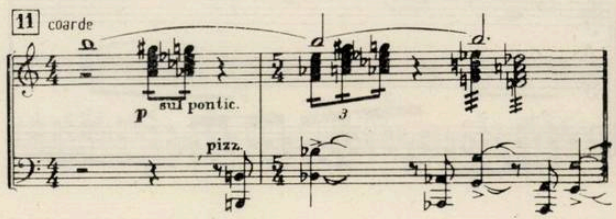
Într-un piano expresiv, corzile articulează o temă suplă ce reprezintă traducerea în limbaj muzical, a numelui lui PAUL. Este un moment solemn şi care desigur reprezintă punctul omagial culminant al întregii lucrări.



În decursul acestei secţiuni, ca un fir conducător regăsim capul tematic amintit prelucrat în diverse formule polifonice.



(imitaţie prin mişcare contrară). Scriitura polifonică este integrată într-o ţesătură armonică bogată şi colorată.



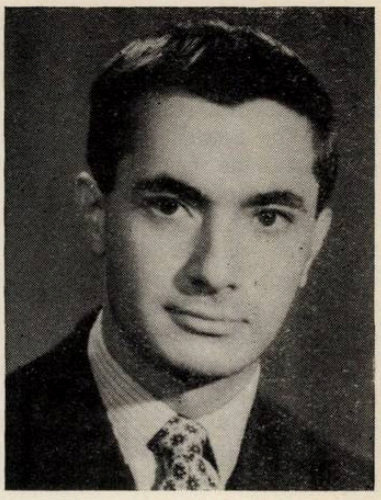
Repriza concentrată a rondo-ului, cuprinde secţiunea A şi o „coda" formată din elemente ale secţiunii B.

Un epilog — Maestoso — reeditare concentrată a preludiului, restabileşte tonul grav al lucrării omagiale, înscriind într-un arc desfăşurarea, concisă şi bogată, a Simfoniettei.

CARMEN PETRA-BASACOPOL

Cîntecul stelelor

de M. Mitrea Celarianu



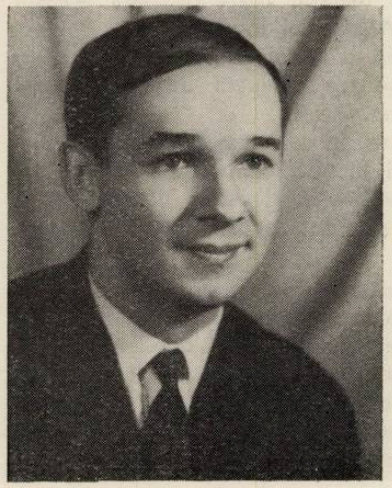
Fost elev la Craiova al lui George Simonis și la București — la Conservatorul Ciprian Porumbescu — al muzicienilor Florica Musicescu, Marțian Negrea, Alfred Mendelsohn, Mihai Mitrea Celarianu a compus mai multe lucrări : piese pentru pian, o sonatină și o sonată pentru pian, Sonata pentru vioară și pian — premiată la Concursul național de compoziție din 1957 —, lieduri, variațiuni pentru orchestră etc.

Cantata „Cîntecul stelelor", pentru mezzosoprană și 33 de instrumente (21 soliști), face parte din ciclul „Incantații nocturne", și este singura piesă din ciclu care folosește pe o scară largă vocea umană. Compusă între anii 1963—1964, cantata utilizează poezia primitivă indiană (America de nord) „Cîntecul stelelor" în traducerea lui Lucian Blaga.

Această inspirată creație este alcătuită din trei secțiuni. Prima, este formată din structuri simple, iar următoarele, ce constituie comentarii pline de fantezie ale acesteia, cuprind polistructuri cu o densă polifonie și o mare varietate timbrală, de tipul „pointilist".

Discursul muzical este foarte riguros organizat la nivelul tuturor parametrilor : frecvența, timpul (ne referim la ritm, dimensiunile temporale de formă, tempo), timbrul și dinamica. Același lucru se poate afirma și despre elementele densității muzicale și mai ales despre curba tensiunii expresive a intensității sonore. Reprize nu există, totul bazîndu-se pe principiul variației continue. În poemul lui Mihail Mitrea Celarianu se relevă o muzică sobră, cu un lirism reținut, expresie a unui temperament înclinat spre meditație cu o exprimare cît mai discretă. Se cuvine și în acest caz a aprecia interpretarea aleasă dată de către dirijorul Mircea Popa și mezzosoprana Agneta Kriza, care a învins cu o uimitoare ușurință toate dificultățile partiturii și a creat o tălmăcire de o fină muzicalitate. Filarmonica clujeană a făcut într-adevăr un tur de forță.

Desigur că autorul nu a ajuns încă la o cristalizare deplină a stilului, dar forța emoțională a acestei lucrări, precum și meșteșugul stăpînit cu fermitate constituie o chezășie a viitoarelor realizări.



Madrigale de Octav Nemescu

Octav Nemescu desfășoară o activitate neobosită pe tărîm muzical, atît ca pedagog, cît și ca un valoros creator ce a scris lucrări pline de expresie, realizate cu meșteșug. Înclinat spre o viziune lirică, tînărul compozitor a evitat lucrările de ample proporții și s-a îndreptat cu precădere spre formele laconice, mai apropiate de sensibilitatea sa artistică. Stilul său este original și constituie o izbutită sinteză între modalismul cultivat de Messiaen pe de o parte și Enescu pe de alta, cu o polifonie delicată și o atrăgătoare variație ritmică, în care se observă cu claritate influența folclorului românesc, transfigurat. Dintre piesele sale, ciclul de madrigale pentru formație feminină *a cappella* reprezintă o reușită și contribuie substanțial la îmbogățirea repertoriului prin coruri inspirate, în care străbat o fină muzicalitate și un pronunțat spirit al muzicii de cameră.

„Balada micului general" pe versuri de Cicerone Theodorescu este un succint marș funebru închinat unui copil mort în timpul războiului. Bazat pe o formă de lied, unde culminația dramatică cade în secțiunea medie și coincide cu versurile : — „Căzu acolo sub zid / Copilul la pămînt cu fața / În Bucureștiul năruit / Din care dispăruse viața / —, acest opus impresionează chiar la o primă audiție, prin melosul cantabil, pregnant, încadrat în moduri cromatice cu un colorit elegiac.

Contrastant prin ritmul dinamic și coloritul modal mult mai luminos, madrigalul intitulat „Epitaf" pe versuri de Tudor Arghezi ne apare ca o piesă realizată cu multă fantezie și bun gust.

În următoarea lucrare a ciclului, „Oglinda din adînc" pe versuri de Lucian Blaga, se remarcă o înrîurire a spiritului francez, mai ales prin eleganța și rafinamentul structurii vocale. Nu mai puțin interesantă ne apare piesa „Sub scutul amurgului", tot pe versuri de Lucian Blaga, scrisă într-o manieră sobră, aproape austeră, în care se folosește o polifonie bogată, în timp ce robusta piesă „Cocoș de tablă", pe versuri de Cicerone Theodorescu, prezintă un material tematic în chip fluent, asigurînd o clară urmărire a discursului muzical. Efecte de scriitură corală deosebit de plastice și antrenante pot fi întîlnite în luminosul madrigal „Cîntecul așteptării" pe versuri de Lucian Blaga, una dintre cele mai spontane și larg accesibile lucrări ale ciclului, accesibilitate obținută fără ca autorul să facă cîtuși de puțin concesii unui gust îndoielnic, ci prin realizarea unei tematici clare, de bună calitate care predomină orizontul sonor.

Cea mai evoluată sub aspectul limbajului folosit, ni se pare piesa „Secol", pe versuri de Ion Barbu, căreia autorul i-a adăugat ulterior și instrumente de percuție. Lucrarea iese din stilul celorlalte madrigale, prin introducerea unor elemente mai aparte cum sînt corul vorbit, efectele stranii ale instrumentelor de culoare — vibrafon, clopote, glockenspiel —, pedale realizate de instrumente de percuție. Recomandăm autorului să detașeze acest opus și să-l înfățișeze ca pe o scurtă cantată.

Originală este tălmăcirea în muzică a versului lui Ion Barbu de pe o poziție a unui creator liric, departe de orice abstracționism, cea ce ne indică încă o dată că temperamentul componistic al lui Octav Nemescu se situează la confluența dintre marii lirici contemporani a căror operă se caracterizează nu prin noutatea mijloacelor de expresie, ci mai degrabă prin înnoirea expresiei.

DORU POPOVICI

Simfonia Ostinato de Dan Voiculescu

Aparținînd tinerei generații de muzicieni formați la Conservatorul din Cluj, Dan Voiculescu s-a dovedit atras cu precădere de genurile muzicii de cameră, vocale și instrumentale, domeniu în care sensibilitatea lui creatoare și-a găsit cea mai potrivită formă de exteriorizare. Ciclurile de *lieduri* pe versuri de Labiș, Bacovia, Isac, Blaga, ni-l arată atașat lirismului vocal din care nu lipsesc accentele dramatice, iar *Sonatina pentru oboi*, compozițiile pentru pian *(Fabule, Dialoguri, Sonata nr. 1)* și *Piccola sonata* pentru flaut solo sînt pagini pline de spiritualitate, fantezie ritmică și armonică. Limbajul muzical al compozitorului se înscrie pe linia filiației enesciene, continuată cu căutări originale ce îmbină modalismul cu unele procedee ale tehnicii componistice contemporane.

Simfonia Ostinato, scrisă în anii 1963—1964, dezvăluie preocuparea compozitorului de a găsi o nouă rezolvare clasicului ciclu sonato-simfonic. Titlul lucrării este îndreptățit prin perseverenta utilizare a unor ostinații ritmico-melodice de-a lungul întregului discurs muzical. O scurtă introducere *(Moderato)* precede *Allegro-ul* de sonată fără repriză, întrerupt în momentul de climax al dezvoltării. Blocurile tematice sînt împărțite pe partide instrumentale contrastante (corzi — lemne — alămuri). Partea a doua *(Adagio)*, atacată fără întrerupere, este o liberă melopee în care instrumentele dialoghează, rolul preponderent revenind violelor, cărora le sînt încredințate pasaje cvasi-recitative. Atmosfera de liniștită meditație a acestei părți, este bine venită după sonoritățile dramatice ale primei mișcări. Finalul *(Allegro molto)*, realizează echilibrul arhitectonic cu partea întîia, constituind totodată un fel de repriză a întregului ciclu. O caracteristică a acestei părți este faptul că materialul tematic apare de data aceasta în oglindă față de Allegro-ul inițial.

Materialul melodic al simfoniei are la bază o scurtă celulă generatoare, formată din trei sunete alăturate (un torculus variat).

Această celulă apare în cele mai variate înfățișări pe parcursul întregii lucrări, conferind ciclului unitate tematică. Intervalica se dezvoltă din celula de bază, evoluînd în trei ipostaze caracteristice (secundă, septimă, nonă).

Orchestrația folosește din plin resursele instrumentelor (simfonia e concepută pentru orchestră mare), aducînd momente de culoare sonoră densă sau aerată în funcție de conținutul emotiv al fiecărei secțiuni. Percuția, bine reprezentată în partitură, dă un plus de dinamism și vitalitate, contribuind în același timp la punerea în valoare a momentelor de un colorit fin.

RODICA OANA POP

Un articol al lui Menuhin despre Enescu

Revista „Neue Schau" II/1966 (Bärenreiter-Verlag, Kassel, und Basel) a publicat articolul „Întîlnire cu George Enescu" din care reproducem :

„Pentru prima dată în viaţa mea l-am auzit şi l-am văzut pe George Enescu în 1924, cînd solistul-violonist şi dirijor din România a venit la San Francisco. De îndată ce a păşit pe scenă, am fost copleşit mai întîi de simpla sa apariţie : era un bărbat ca un leu, cu o coamă neagră sălbatecă, neobişnuit de mare, de un aspect romantic. După aceea a început să cînte, şi eu am reacţionat, aşa cum reacţionează un copil la opt ani : atavic, animalic. Un astfel de cîntat la vioară nu auzisem niciodată pînă la el. Cînta ca un artist popular. Un foc nestăvilit, o forţă expresivă plină de emotivitate caracterizau stilul său parlando. Era ca şi cum fiecare sunet în parte ar fi exprimat ceva unic, ca şi cum vioara ar fi fost o voce umană, capabilă să se exprime aproape cuvîntînd.

Bărbatul acela, care se afla acolo sus în faţa mea, a trezit în mine sentimente ascunse şi pînă astăzi neştiute, precum şi posibilităţi intuitive. Simţeam că trebuie să-l revăd pe Enescu în mod imperios, că trebuie să-l aud din nou cîntînd ! Peste cîţiva ani am descoperit la Paris un afiş care anunţa un concert Enescu. Cum în acea vreme în familia mea totul se întreprindea în unanimitate, şi cum eu îi contaminasem şi pe ceilalţi cu entuziasmul meu, am mers cu toţii. După concert, părinţii mei m-au dus în culise. „Du-te şi povesteşte-i, ce doreşti", mă îndemnară ei. Pe atunci aveam de-abia unsprezece ani, şi încă nu vorbisem, personal, cu nimeni. Afară de aceasta, o mulţime îngrozitoare de oameni se îmbulzeau în camera artiştilor. Toţi îi făceau maestrului complimente, toţi voiau autografe. Eram cu totul intimidat. „Dacă vrei să devii elevul lui Enescu, îmi spuseră părinţii, este cel mai nimerit să-i vorbeşti tu însuţi. Noi doar nici nu-l cunoaştem".

În fine, mi-a venit rîndul să mă apropii de el. Îi eram cu totul necunoscut. „Aşi dori mult să studiez cu Dv.", i-am spus. „Desigur că mi-ar face plăcere să-ţi dau lecţii", mi-a răspuns el, „dar eu călătoresc foarte mult şi dispun de foarte puţin timp. Mîine dimineaţă la orele şase trebuie să părăsesc deja Parisul". „Eu voi fi aici la ora cinci", am răspuns. Şi aşa s-a întîmplat. După ce i-am cîntat, m-a acceptat ca elev.

Din acel moment, Enescu a avut o influenţă hotărîtoare în viaţa mea, şi nu numai cu mine s-a petrecut acest lucru. În toată lumea, muzicienii care l-au cunoscut şi au cîntat cu el, au reacţionat la fel. Enescu a însemnat cea mai puternică inspiraţie în viaţa lor, atît pe plan muzical, cît şi în alte privinţe. Întocmai ca un magician, el ştia să scoată din orchestre sonorităţi pe care alţi dirijori, mult mai celebri, nu îndrăzneau nici să le viseze. Enescu avea o enormă forţă de imaginaţie şi o neobişnuit de intensă capacitate de trăire muzicală.

De sigur, din nimic nu vine nici o inspirație. Ea trebuie să curgă dintr-o sursă neobișnuit de bogată. În cazul lui Enescu, această sursă era acest atît de rar întîlnit amestec de pasiune și stăpînire de sine, care se influențează reciproc și înnobilează omul. Pe lîngă extraordinarul cavalerism și stăpînire de sine care-l caracterizau, Enescu era tipul est-europeanului, credincios lumii simțurilor și bucuriilor acesteia. Era în stare să se așeze la un pian vechi dezacordat și să cînte pe dinafară întreaga partitură a lui „Tristan și Isolda". Îndrăgostiții apăreau aievea din pian, în vestmintele lor regale, în fermecătoarea lor frumusețe, și cu tot eroismul lor.

Enescu aparținea unei generații de patrioți generoși. Paderewsky, Masaryk și Bartók făceau parte din aceeași categorie. Țările tuturor acestor oameni fuseseră vreme îndelungată oprimate. La aceasta se adaugă faptul că popoarele respective erau foarte atașate de patrie, iar culturile lor aveau o amprentă națională. Enescu visa fără încetare să se retragă din arena mondială și să rămînă în patria sa România, „pentru ca în timpul verii să se odihnească în cîmpiile de pe malurile Moldovei, dînd ascultare numai zumzetului insectelor". El obișnuia să se descrie întotdeauna drept „omul cel mai leneș din lume", cu toate că ceilalți aveau impresia că el ar lucra 23 ore din 24.

Ca profesor, Enescu era stăpîn pe cele trei principii fundamentale ale pedagogiei: unde se încep studiile, unde se încheie și în ce fel se predă. Pentru a lămuri mai bine unele lucrări, el recurgea la paralele din domeniul esteticii. De pildă, odată mi-a recomandat să contemplu o madonă de Riemenschneider, ca să înțeleg ce anume expresie dorea el să dea unei anumite modulații din Chaconna de Bach. În genere mă sfătuia să cînt Bach cu mare fidelitate de interpretare a operei sale. El era de părere că nu trebuie să te lași ademenit de o emoție, oricît de puternică ar fi ea, încît să modifici tempo-ul de bază și arhitectura unei compoziții.

Am amintit deja despre cavalerismul lui Enescu. Cred că trăia sub semnul acestui cavalerism. Pianiști și violoniști chiar mediocri îl solicitau pentru a-i sprijini, și dacă el credea că e îndreptățit s-o facă, o făcea. După război l-am vizitat la București. Nu mai era tînăr. Fizicul său impresionant începea să piardă din forță. Am concertat împreună timp de zece zile consecutiv. Concertele aveau loc atît după amiezile cît și serile. Înainte de fiecare reprezentație repetam adesea ore întregi.

Îmi amintesc și acum de ziua cînd, la Paris, Maurice Ravel a venit în studio-ul lui Enescu. A intrat pe la jumătatea orei mele de studiu și l-a rugat pe Enescu să aibă amabilitatea să-i cînte lui Durand, editor muzical, în aceeași seară, Sonata pentru vioară și pian, recent compusă (pe atunci mai dăinuia obiceiul ca editorii să asculte întîi toate lucrările, înainte de a le edita, chiar dacă erau de Ravel. Dumnezeu știe, cum se vor mai descurca astăzi cu partiturile dodecafonice!)

Politicos ca întotdeauna, Enescu mi se adresă cu întrebarea, dacă aș fi de acord cu o scurtă întrerupere, dată fiind urgența cererii lui Ravel. Mi-am pus vioara în cutie și m-am așezat. Ravel și Enescu au cîntat Sonata odată de la început pînă la sfîrșit, cu compozitorul la pian. După aceea Enescu a întrebat dacă n-ar fi mai bine să o mai cînte odată, ca „să fie siguri". Ravel a fost de acord, și spre uluirea noastră a amîndorora, Enescu a lăsat la o parte partitura, cîntînd de data aceasta întreaga piesă pe dinafară.

Numai de două ori l-am văzut pe Enescu rău dispus. Odată, la Londra, cînd, cu ocazia unei înregistrări, directorul programelor i-a spus în timpul unei pauze: „Mr. Enescu, ați avea ceva împotrivă dacă aș spune să-i cheme pe indivizii aceștia înăuntru? A trecut timpul de recreație". La care Enescu a ripostat: „Vă interzic categoric să numiți pe colegii mei „indivizi". Cu aceasta, chestiunea era lichidată.

Cealaltă dată a fost mai de durată, dar și mai importantă și revelatoare. După primul război mondial, el și-a jurat să nu mai calce în Germania. Și nici n-a mai făcut-o. A fost una dintre cele mai puternice demonstrații politice ale sale.

El iubea Franța și îndeosebi Anglia. Totuși Franța i-a devenit a doua patrie.

Compozițiile sale nu au cunoscut, în timpul vieții sale, succesul și celebritatea mondială ce li se cuveneau. Cred că aceasta se datorește în primul rînd tactului său, care îl împiedică să-și laude propriile sale lucrări. În America se cunosc îndeosebi „Rapsodiile Române", scrise în tinerețe, încă înainte de a împlini 20 de ani. Există însă numeroase lucrări de maturitate, care sînt vrednice de a fi integrate în repertoriul oricărei orchestre sau oricărui solist cu renume. De exemplu, cele patru Simfonii, Octetul — lucrare mare și importantă, pentru dublu cvartet de coarde sau orchestră de coarde —, apoi o Suită pentru orchestră, în Do, și opera sa „Oedip". Această operă de mari proporții din punct de vedere poetic și dramatic reflectă mult din dragostea de-a dreptul sensuală a lui Enescu pentru peisagiul românesc.

Unele din lucrările sale poartă o amprentă precumpănitor națională. Dintre acestea, mie îmi place îndeosebi Sonata nr. 3 pentru vioară și pian. Este nu numai o muzică frumoasă și de neuitat, ci reprezintă totodată cel mai înalt grad de desăvîrșire componistică. Enescu a construit această enigmatică lucrare într-un stil cu totul spontan de improvizare, și totuși, în ceea ce privește compoziția el a știut să o închege într-o formă organică sudată. Acela care ține seamă de fiecare din micile însemnări din partitură, va reda lucrarea în maniera cea justă, „necurat" („unsauber"), va pune glissandi exact în locurile indicate și va reda cu exactitate diminuările ritmice. Pe cît este de greu să exprimi în scris cîntecul păsărelelor, tot pe atît de dificil pare să fie integrate caracteristicile românești în concizia formală a unei compoziții, — cum i-a reușit din punct de vedere al construcției.

Enescu a fost mai presus de orice un om de mare fidelitate. Poate că era ceva prea bun pentru această lume cu normele ei comerciale. În orice caz, el își făurea imagini cu totul deosebite despre lucruri decît majoritatea colegilor săi. De aceea niciodată nu se va auzi o vorbă rea la adresa acestui mare om".

Moştenire şi sensuri actuale în cercetarea folclorului

de Gheorghe Ciobanu

Dacă primele melodii populare româneşti notate provin din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, iar preocupările de culegere şi valorificare a folclorului nostru muzical se infiripă — ca şi în cazul folclorului literar — în preajma anului revoluţionar 1848, cercetarea sistematică a acestei creaţii nu începe decît în anul 1928, o dată cu înfiinţarea în Bucureşti a două Arhive fonogramice: a Ministerului Instrucţiei, Cultelor şi Artelor şi a Societăţii Compozitorilor Români. Iniţial, ideea culegerii şi publicării folclorului nostru s-a născut din dorinţa de a susţine şi prin acesta individualitatea „naţionalităţii noastre". Mai apoi, dorinţa aşezării folclorului la baza şcolii muzicale româneşti a fost cea care a impus cu şi mai multă putere necesitatea culegerii şi cercetării muzicii populare. Şi această idee are, la noi, o vechime de peste o sută de ani. Nicolae Filimon preconiza, de pildă, încă în anul 1862, studierea atentă a muzicii „ţăranului din toate părţile locuite de români şi pe a naţiunilor puse în contact cu noi", apoi pe cea a ţăranilor „din Italia, Ispania şi Franţa meridională", pentru ca — după cum afirmă el — „din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre".

Idei similare au mai exprimat în a doua jumătate a secolului trecut — cel puţin pentru anumite laturi ale folclorului nostru muzical — T. T. Burada, G. Musicescu şi I. Mureşianu.

În jurul anului 1900 se agită puternic, în mai toate ţările Europei Centrale şi Orientale — o dată cu lupta burgheziei naţionale de a-şi consolida poziţiile interne — ideea legăturii temeinice a şcolilor muzicale naţionale cu creaţia popoarelor respective. Se cere ca în centrul atenţiei să stea folclorul ţărănesc, iar nu cel orăşenesc, ca pînă atunci. Aceasta a impus — în unele ţări mai de vreme, în altele ceva mai tîrziu — începerea cercetării sistematice a folclorului muzical.

Mergînd pe linia acestui curent, D. G. Kiriac cere, într-un memoriu adresat Ministerului Cultelor şi Artelor în anul 1898, să se înceapă neîntîrziat culegerea şi notarea melodiilor populare. Statul nu ajută însă în nici un fel înjghebarea acestei acţiuni. Doar în cadrul fostei Academii Române se propune, în şedinţa din 18 mai 1910, „să se prevadă o sumă de aproximativ o mie de lei pe an, care să fie pusă la dispoziţia profesorului Kiriac spre a organiza culegerea ariilor şi cîntecelor populare româneşti în toate părţile". Se pare că suma a fost alocată pentru anul 1912, întrucît numai în acest an încep culegerile lui Kiriac. Neajutat suficient, intervenind apoi primul război mondial, Kiriac nu a putut strînge prea multe cîntece, după cum nu a putut publica melodiile culese. De abia în anul 1960 a văzut lumina tiparului o colecţie cu 170 de melodii din culegerile sale.

Începerea efectivă a culegerilor a atras după sine punerea unor probleme teoretice privind pe de o parte metoda de culegere şi de clasificare a melodiilor, pe de altă parte interpretarea ştiin-

ţifică a faptelor de folclor. Unele idei teoretice, privind mai ales definirea cîntecului popular, au existat şi mai înainte; dar idei ce privesc istoria folclorului şi a folcloristicii româneşti, origina muzicii noastre populare, limbajul muzical specific, rolul social al muzicii etc., întîlnim formulate clar mai ales în memoriile şi în însemnările lui Kiriac. Datorită mulţimii problemelor teoretice şi practice pe care le ridică, el poate fi socotit ca întemeietorul folcloristicii noastre muzicale.

Unirea tuturor românilor, după primul război mondial prilejuieşte în domeniul muzicii, reluarea cu şi mai multă insistenţă a ideii creării unei puternice şcoli muzicale româneşti. Pentru această idee — şi odată cu ea pentru inspirarea din folclor — se militează prin presă, prin memorii, dar mai ales prin înfiinţarea, în 1920, a Societăţii Compozitorilor Români. În programul acestei societăţi se înscrie ca un punct de onoare promovarea muzicii româneşti şi punerea folclorului la temelia şcolii naţionale. După numeroase insistenţe, iau fiinţă şi îşi încep activitatea, la începutul anului 1928, cele două arhive menţionate mai înainte. După vreo trei ani, Arhiva Ministerului Instrucţiei, Cultelor şi Artelor îşi încetează aproape activitatea din cauza sumelor derizorii care i se acordă. În schimb, activitatea Arhivei S.C.R. se dezvoltă — sub conducerea lui C. Brăiloiu — încet dar continuu, ajungînd să totalizeze, la înfiinţarea Institutului de folclor în 1949, peste 30.000 melodii, înregistrate pe cilindri de ceară şi pe discuri de patefon. Tot în cadrul acestei Arhive s-au format cei cîţiva folcloriştii care au ajutat la organizarea şi dezvoltarea activităţii fostului Institut de folclor.

Paralel cu dezvoltarea cercetării de teren, Const. Brăiloiu duce mai departe ideile teoretice şi practice ale lui D. G. Kiriac, reuşind ca — în legătură şi cu şcoala sociologică din Bucureşti — să dezvolte o metodă proprie, de culegere şi clasificare a folclorului muzical, care s-a bucurat de răsunet internaţional, fiind adoptată de folcloriştii a numeroase ţări.

Pe scurt, ideile lui Const. Brăiloiu sînt următoarele.

Pentru înţelegerea folclorului nu este suficient să strîngem faptele de folclor, ci trebuie să cercetăm concomitent condiţiile de existenţă ca şi filiaţia acestora. Iar aceasta, pentru că — afirmă el — „nu este cu putinţă înţelegerea nici unui rod al vieţii fără înţelegerea vieţii acesteia însăşi". Pentru aceasta, este nevoie „să se ajute" studierea melodiilor populare printr-o seamă de informaţii şi de măsuri, să se rezime documentaţia acustică pe o altă documentaţie a cărei întindere rămîne să fie stabilită". Cercetarea trebuie să se facă direct la teren, prinzînd fenomenul folcloric în ambianţa vieţii sociale în care a luat naştere. Recomandă apoi să se cerceteze funcţia, rostul faptelor de folclor în viaţa colectivităţii; viaţa însăşi a melodiilor prin urmărirea circulaţiei şi a frecvenţei acestora la un moment dat; continua variabilitate a produsului folcloric, nu numai de la individ la individ, ci şi la acelaşi individ etc. Contactul direct cu terenul, observaţia directă şi chestionarele sînt metodele pe care le recomandă şi le practică efectiv. Pentru eliminarea în cît mai mare măsură a subiectivismului, susţine strîngerea melodiilor cu aparate mecanice, precum şi utilizarea aparatului fotografic şi a filmului ca documentaţie auxiliară.

Prin metoda elaborată, Const. Brăiloiu a reuşit să aşeze folcloristica muzicală pe tărîm solid, ştiinţific. Această metodă a fost preluată şi dusă mai departe de Institutul de Etnografie şi folclor.

În ceea ce priveşte studierea propriu-zisă a folclorului, Const. Brăiloiu se limitează pînă către anul 1946 mai ales la definirea şi caracterizarea unor genuri, din cele tradiţionale. După această dată, cercetarea comparată ocupă un loc tot mai important în preocupările sale, dînd studii de valoare ştiinţifică unanim recunoscute.

Paralel cu Const. Brăiloiu şi-a desfăşurat activitatea G. Breazul care a condus Arhiva Ministerului Instrucţiei, Cultelor şi Artelor. În contrast cu primul, el şi-a axat activitatea în deosebi pe cercetarea istorică şi comparată a folclorului. Lui G. Breazul îi datorăm depistarea mai tuturor documentelor şi publicaţiilor mai vechi care conţin şi folclor muzical românesc, după cum tot lui îi datorăm urmărirea circulaţiei unor melodii româneşti la alte popoare, ca şi a unor melodii străine pătrunse în folclorul românesc. În fine, G. Breazul este cel care abordează pentru prima oară la noi, cercetarea comparată a scărilor prepentatonice şi pentatonice întîlnite în folclorul nostru muzical.

Datorită faptului că folcloriştii muzicali s-au preocupat mai mult cu elaborarea metodei de cercetare şi cu caracterizarea unor genuri, pornind totdeauna de la elementele morfologice muzicale, dar prea puţin cu teoretizările şi cu interpretarea faptelor de folclor, folcloristica muzicală românească a rămas în bună măsură în afara influenţei diferitelor curente ideologice care s-au încrucişat la noi între cele două războaie mondiale. Axarea culegerilor şi a studiilor aproape exclusiv asupra folclorului ţărănesc, iar în cadrul acestuia în deosebi asupra creaţiilor tradiţionale, — în primul rînd a colindelor şi a bocetelor — dovedeşte totuşi că nu s-au putut sustrage total acelei influenţe. Acelaşi lucru se mai vede şi din ignorarea întregii creaţii a maselor orăşeneşti. Diferitele curente apărute după 1920 — ca „gîndirismul", „tradiţionalismul", „dacismul" — au propagat cu şi mai multă insistenţă decît o făcuseră mai înainte Semănătorismul şi Poporanismul ideea că masa ţărănească este singura care reprezintă poporul român, oraşul fiind „cosmopolit", „adevărat cuib al viciilor", „loc al pierzării" etc. Consecinţa propagării unor asemenea idei pentru domeniul folcloristicii, a fost aceea că în culegerile şi publicaţiile dintre 1920—1944 lipseşte cu totul cîntecul muncitoresc.

Datorită influenţei acestor curente, dar şi şcolii sociologice din Bucureşti, s-a pus accentul,

din punct de vedere metodologic, mai mult decît trebuia pe observaţia directă, pe funcţia faptelor de folclor şi pe interpretarea acestora numai pe baza a ceea ce oferea terenul, cu neglijarea aproape totală a metodei interpretative, a generalizărilor, fără cercetarea istorică consecventă a faptelor. Cu toate acestea, meritele şi realizările folcloriştilor muzicali înaintaşi sînt indiscutabile.

La înfiinţarea sa, în aprilie 1949, Institutul de Etnografie şi folclor a preluat nu numai materialul strîns în cele două Arhive ci şi realizările metodologice şi ştiinţifice obţinute pînă atunci. Punerea la baza muncii de cercetare a concepţiei materialiste despre lume, a metodei dialectice a dus — nu dintr-odată, bineînţeles — la eliminarea a ceea ce ţinea de principiile metodologiei greşite ale etnografiei şi sociologiei îndeobşte. Tot mai consecvent, folclorul a fost privit în continuă mişcare. Sfera cercetărilor s-a lărgit, incluzînd în ea şi folclorul orăşenesc şi cîntecul muncitoresc. Pe măsura însuşirii filozofiei marxiste, ca urmare a diferitelor forme de învăţămînt iniţiate de Partidul Comunist Român, interpretarea faptelor de folclor s-a făcut de pe poziţiile materialismului istoric şi ale esteticii marxist-leniniste. Toate acestea au permis să se facă saltul calitativ în modul de abordare şi de interpretare — mai ales de interpretare — a faptelor de folclor, să se ajungă la realizări indiscutabile. Dintre acestea, menţionăm :

1. — Numeroasele studii apărute în „Revista de folclor“ şi în „Muzica“, privind : a) structura melodică, ritmică şi modală; b) forma arhitectonică; c) formulele melodice; d) diferitele genuri şi legătura dintre ele; e) armonia şi polifonia populară; f) modurile cîntecului popular; g) cercetări comparate; h) evoluţia muzicii populare; i) cîntecul nou; j) cîntecul muncitoresc revoluţionar etc. etc.

2. Elaborarea a patru monografii ample : a) Origina repertoriului şi stilul de interpretare al lăutarilor din Clejani; (reg. Bucureşti); b) Folclorul ţinutului Pădureni (reg. Hunedoara); c) Folclorul ţinutului Năsăud (reg. Cluj); d) Folclorul ţinutului Muşcel (reg. Argeş).

3. Cercetarea instrumentelor muzicale populare (contemporane şi medievale).

4. Cercetarea folclorului orăşenesc.

5. Reconsiderări de clasici (A. Pann, G. Ucenescu).

6. Abordarea problemei originii muzicii noastre populare, în cadrul căreia s-a reuşit să se determine rolul limbii în trasarea liniei de organizare structurală a melodiei şi a ritmului.

7. Activitatea intensă de îndrumare a muncii artistice de amatori timp de mulţi ani, pînă cînd Casele de creaţie şi-au format cadrele necesare.

8. Publicarea a circa 20 de antologii care au servit atît mişcării artistice de amatori cît şi compozitorilor ca izvor de inspiraţie.

Dar poate cea mai mare realizare de pînă acum a folcloristicii muzicale româneşti este totuşi Arhiva muzicală a Institutului de etnografie şi folclor, una dintre cele mai mari, dacă nu cea mai mare arhivă naţională de folclor muzical din lume. Această Arhivă, care cuprinde circa 80.000 de melodii, plus alte peste 200.000 de documente auxiliare, formează obiect de admiraţie pentru străini care ne vizitează, şi de legitimă mîndrie pentru întregul nostru popor. Din păcate însă, nu s-a reuşit decît în parte — din cauza comodităţii şi a insuficientei susţineri a muncii începute — ca acest bogat material să folosească din plin muncii de cercetare. Cînd întregul fond de melodii existent în arhivă va fi trecut pe note muzicale, iar materialul va fi orînduit după criterii ştiinţifice, vom putea da răspuns nu numai problemelor de strictă specialitate, dar şi la o serie de alte probleme care privesc istoria poporului şi a culturii noastre româneşti. Fruct al experienţelor şi al trăirilor artistice ale maselor populare, folclorul nostru muzical s-a născut şi s-a dezvoltat în strînsă legătură cu însuşi poporul român. O dată cu obiceiuri şi credinţe străvechi, am moştenit de la popoarele mumă, apoi am preluat, de la cele cu care am venit în contact, melodii, pe care cercetarea comparată ni le scoate le iveală.

Grija manifestată şi măsurile luate de Partidul Comunist Român pentru îmbunătăţirea organizării şi îndrumării activităţii de cercetare ştiinţifică reprezită un puternic stimulent şi pentru activitatea folcloriştilor muzicali. Dornici să participăm din plin la tot mai buna cunoaştere a minunatei creaţii muzicale a poporului nostru şi la ridicarea nivelului şi a prestigiului tinerei noastre discipline, ne propunem să dezvoltăm continuu cercetarea şi interpretarea faptelor de folclor; să desprindem legile evoluţiei muzicii noastre populare; să stabilim trăsăturile stilistice ale diferitelor regiuni istorice, iar în cadrul acestora al diferitelor genuri; să determinăm trăsăturile naţionale ale muzicii noastre populare. Ne preocupă continuu, de asemenea, participarea folclorului muzical la făurirea culturii noi socialiste. În vederea atingerii tuturor acestor obiective, începînd încă de anul trecut, planul sectorului muzical, din Institutul de etnografie şi folclor a fost axat pe cunoaşterea tot mai adîncă a diferitelor genuri muzicale, cercetarea comparată şi istorică preocupînd de aproape pe cercetătorii noştri.

Folcloristica muzicală — care în alte părţi a devenit, în ultima decadă şi jumătate, o ştiinţă de sine stătătoare : *etnomuzicologia* — este într-adevăr o ştiinţă tînără, dar cu posibilităţi mari de dezvoltare. În ceea ce ne priveşte, această dezvoltare ne este asigurată de experienţa şi de realizările înaintaşilor, de propria noastră experienţă cîştigată din anul 1949 pînă în prezent, de dragostea şi de puterea de muncă de care dau dovadă folcloriştii noştri, şi mai ales de sprijinul multilateral pe care-l primim continuu de la Partid, căruia-i sîntem recunoscători pentru condiţiile de lucru deosebite pe care ni le-a creat.

Tradiție și inovație în creația populară

de Emilia Comișel

Născut într-un trecut îndepărtat care se pierde în preistorie, împletindu-se permanent cu viața omului, căruia îi rămîne tovarăș nedespărțit în momentele de frămîntare, de suferință sau de bucurie, folclorul, creația artistică a maselor largi, se impune prin uimitoarea varietate și bogăție de genuri, forme și stiluri. Drumul creației folclorice este sinuos și de lungă durată, socotindu-se în secole sau chiar în milenii. Legat inițial de procesul muncii, de cerințele vieții cotidiene, de dorința omului de a cunoaște și a stăpîni natura în scopul asigurării traiului, se desprinde treptat de funcția utilitară, trecînd pe primul plan latura artistică. Transmis din generație în generație, pe cale orală, cîntecul popular, mijloc veridic de exprimare — în imagini artistice tipice — a năzuințelor înalte ale omului, a luptei pentru libertate și viață fericită, a celor mai intime sentimente, atinge culmi de măestrie artistică aproape în toate genurile, prin șlefuirea continuă, prin eliminarea a tot ce este neesențial.

„Socotesc folclorul perfect", spunea Enescu cu admirație, „cîntecul popular e sincer, trainic și perfect" observa D. G. Kiriac, părintele folcloristicii muzicale românești. În adevăr, veacuri de-a rîndul folclorul a reprezentat singura formă de manifestare artistică, ca apoi, după apariția literaturii și muzicii culte, să devină „izvorul pururea întineritor", sursa principală de inspirație a acestora. De altfel, o trăsătură constantă a culturii noastre este tocmai legătura organică și reciprocă cu cultura orală a maselor. Eminescu, Enescu, Brîncuși, Sadoveanu, Blaga, Arghezi sînt exponenți ai culturii și artei naționale, tocmai datorită legăturilor profunde cu cultura populară.

În practica artistică colectivă, poporul nostru — ca și alte popoare — a elaborat și dezvoltat un limbaj propriu, o metodă specifică de creare a imaginii artistice și de îmbinare, după legi anumite, a mijloacelor de expresie, pentru redarea unui conținut emoțional de viață. Ca și limbajul vorbit, comunicarea muzicală este condiționată de existența unor intonații, a unor structuri ritmice și formale — a unor „prefabricate", după expresia acad. George Călinescu — cunoscute de întregul popor, care au o anumită stabilitate și a căror semnificație a fost stabilită în procesul practicii colective. Dar o condiție sine qua non a acestor legi de creație și a elementelor sale fundamentale este „rigiditatea, trăsătură indispensabilă pentru ca să se poată perpetua nealterate în ceea ce privește esențialul" — arată Brăiloiu în ultimul său studiu („Reflexions sur la création collective", Paris 1959). O altă condiție este maleabilitatea, supleța mijloacelor de expresie capabile să implice

intervenţia constantă a interpretului individual, pentru a putea rămîne o muzică „a tuturor". De aici capacitatea extraordinară a cîntecului popular de a se adapta, în fiecare epocă, la cerinţele colectivităţii şi ale temperamentelor individuale.

Este astăzi cunoscut faptul că folclorul, ca formă a conştiinţei sociale — deşi aparţine unei străvechi civilizaţii săteşti, nu este o „supravieţuire", un fenomen static, îngheţat — ci un fenomen viu care a dăinuit pînă în zilele noastre, în diferite forme. El se adaptează la cerinţele spirituale ale omului, se „actualizează", îmbrăcînd forme concrete istorice, corespunzătoare fiecărui stadiu de dezvoltare a societăţii, condiţiilor de viaţă materială şi spirituală. Transformările sînt variate, producîndu-se în conţinut, în formă, funcţie şi mod de interpretare. În realitate, cîntecul popular nu e un produs finit, închis, fiecare interpret avînd libertatea să-i aducă modificări în raport cu talentul şi capacitatea sa de trăire. Deci interpretarea, care în folclor este uneori egală cu recrearea, are două feţe, una spre tradiţie, alta spre înnoire. Această continuă instabilitate, această variabilitate a creaţiei folclorice prin capacitatea sa de a merge în pas cu viaţa pe care o oglindeşte, a fost remarcată de mulţi intelectuali români. (Bogdan Petriceicu-Haşdeu: „cîntecul popular reflectă întregul trai prezinte şi trecut al unui popor"; D. G. Kiriac: „el s-a schimbat cu viaţa socială a poporului, cu fazele istoriei sale"; O. Densuşianu: „este comoara sufletească adevărată a fiecărui popor, după localităţi şi timpuri etc."). Constantin Brăiloiu, referindu-se la situaţia folclorului, dintre cele două războaie, cu un fin spirit de observaţie remarcă: „o îndoită sforţare de asimilare şi de integrare, care încearcă, pe departe, să cuprindă atributele civilizaţiei moderne în cadrele tradiţiei, iar pe de altă parte, să lungească viaţa tradiţiei silind-o să îmbrace formele civilizaţiei moderne".

Deci pentru a înţelege mai bine aspectele complexe ale folclorului contemporan, elementele pozitive pe care poporul le-a păstrat şi valorificat, este necesară cunoaşterea specificului de înnoire, precum şi a modalităţilor de transmitere şi recreare de-a lungul vremurilor, a producţiilor artistice orale. În trecut, ca şi astăzi de altfel, procesul de înnoire nu se produce brusc, noul nu apare niciodată deodată ci treptat, prin variante. *Varianta* este *forma actualizată, vie*, nouă a tradiţiei, pe care o creează fiecare interpret. Stabilitatea tradiţiei este aşadar relativă şi în strînsă legătură cu continuitatea, prin variante. Tradiţia nu se transmite decît prin variante, dar variantă înseamnă transformare, adaptare la cerinţele vremii, ale individului, ale unei epoci istorice deci tradiţia şi înnoirea se împletesc aici într-un raport dialectic. Noul coexistă cu vechiul un anumit timp pînă cînd elementele noi învinge. Aşadar, în fiecare etapă de evoluţie se disting două tendinţe: de păstrare a tradiţiei şi de schimbare a ei. Însă ritmul procesului de înnoire nu este acelaşi în toate timpurile, în toate regiunile şi genurile. S-a constatat că se produc transformări mai intense şi într-un ritm mai rapid în deosebi în momentele de mari transformări sociale şi politice, în timpul revoluţiilor, răscoalelor, războaielor etc... Transformările însă nu sînt niciodată radicale, numai legătura cu tradiţia asigurîndu-le de fapt posibilitatea de existenţă, acceptarea lor de colectivitate.

În condiţiile culturii socialiste, folclorul reprezintă una din laturile importante, o parte integrantă valoroasă a culturii naţionale.

Creaţia populară din epocile trecute continuă să se transmită oral generaţiilor noi, în piesele şi genurile care sînt adaptabile, deci capabile de transformare, de „actualizare" şi are şi o mare importanţă: devine un factor al culturii socialiste, alături de operele clasicilor muzicii şi literaturii, fiind studiată în şcoli, valorificată de creatorii individuali, popularizată prin publicaţii şi concerte.

O dinamică deosebit de semnificativă în concepţia de viaţă a purtătorilor şi creatorilor de folclor o întîlnim astăzi în domeniul sătesc. „Transformări adînci — arată, în expunerea sa, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C. al P.C.R. la lucrările Congresului de constituire a Uniunii Naţionale a Cooperativelor Agricole de Producţie — s-au produs în mentalitatea ţărănimii, în atitudinea ei faţă de muncă, de proprietatea obştească, faţă de interesele generale ale statului". Noi factori social-culturali influienţează astăzi viaţa ţărănimii sprijinind creşterea orizontului spiritual al acestuia. „Un rol tot mai mare în progresul satului — se arată în documentul citat — îl au şcoala, căminul cultural, biblioteca, cinematograful, întreaga activitate de răspîndire a ştiinţei şi culturii, învăţătorii şi profesorii, inginerii şi medicii, toţi intelectualii satelor sînt chemaţi ca şi în viitor să-şi consacre energia, priceperea şi pasiunea pentru ridicarea culturală şi spirituală a ţărănimii, pentru dezvoltarea conştiinţei sale socialiste".

Sub semnul acestor noi condiţii, fenomenul folcloric prezintă astăzi în mod firesc, o intere-

santă dialectică între vechi şi nou, între tradiţie şi actualitate.

Evident, valoarea creaţiei populare nu este numai estetică ci şi etică; ea reprezintă o adevărată şcoală de patriotism, în care se poate învăţa dragostea de ţară, atitudinea morală, demnă, pe care a avut-o în cele mai grele momente din zbuciumata sa viaţă. Folclorul ne ajută să iubim şi să cunoaştem mai profund poporul, creatorul culturii şi istoriei naţionale, să înţelegem mai bine calităţile sale artistice şi morale, viaţa grea, lupta continuă împotriva asupritorilor interni şi externi. Cîtă tărie de caracter, cîtă dîrzenie în lupta şi în aspiraţia pentru o viaţă mai bună, cîtă încredere într-un viitor luminos, se desprind din nenumăratele cîntece de iobăgie, din doinele şi baladele haiduceşti, din cîntecele antirăzboinice. Cît de impresionantă este legătura poporului cu pămîntul patriei, dragostea lui fierbinte pentru pămînt, pentru muncă, pentru satul natal. Cu multă claritate străbate în cîntece şi balade rolul muncii în viaţa ţăranului, ca factor de înălţare şi de fortificare în suferinţă. Din colindele cu text profan, din pluguşoare, din urările de nuntă, din urările de la colindat, din cîntecele propriuzise străbate de asemenea optimismul nezdruncinat al poporului, dragostea lui pentru viaţă, pentru muncă. Uneori chiar în cîntecele de jale, cu o viziune sumbră, dramatică, se întrevede înălţarea spre lumină, speranţa în schimbarea situaţiei.

De o înaltă valoare ideologică şi artistică sînt baladele eroice şi haiduceşti — care marchează o creştere a conştiinţei de clasă a maselor — în care ni se dezvăluie aspecte clare ale luptei de clasă, lupta poporului, în condiţiile asupririi feudale şi capitaliste, împotriva nedreptăţilor sociale.

Dar perspectiva unui viitor fericit se afirmă cu deosebire în cîntecele muncitoreşti, ale proletariatului, în cîntecele revoluţionare de luptă.

Transformările fundamentale politice, economice, sociale, prin care a trecut ţara noastră după 23 August, eforturile susţinute ale regimului nostru pentru ridicarea nivelului cultural al maselor, noile relaţii socialiste au avut un ecou puternic în creaţia folclorică. Spre deosebire de perioadele anterioare, procesul de înnoire a tradiţiei cuprinde astăzi întreaga viaţă folclorică şi se desfăşoară într-un ritm mai rapid. Asistăm la formarea unui stil muzical nou, ca o continuare a tradiţiei, fenomen care se desfăşoară sub ochii noştri. El confirmă din plin teza caracterului social-istoric al artei, dependenţa sa de istoria societăţii, specificul dezvoltării artei în diferite orînduiri sociale. Fenomenul creaţiei contemporane este complex şi în plină manifestare. Transformările treptate în conştiinţa oamenilor, contactul nemijlocit cu noile forme ale culturii socialiste, larga difuzare prin mijloace moderne (radio, televiziune, discuri) a muzicii şi culturii socialiste, noile condiţii de viaţă şi noile forme de manifestare artistică organizată (echipele artistice de amatori, ansamblurile de cîntece şi dansuri, orchestrele populare etc.) au contribuit la creşterea nivelului cultural şi artistic al omului care îşi făureşte o viaţă liberă.

Primele creaţii noi, care reflectă aspecte ale vieţii contemporane, se ivesc în poezia cîntată sau scandată sub formă de strigături.

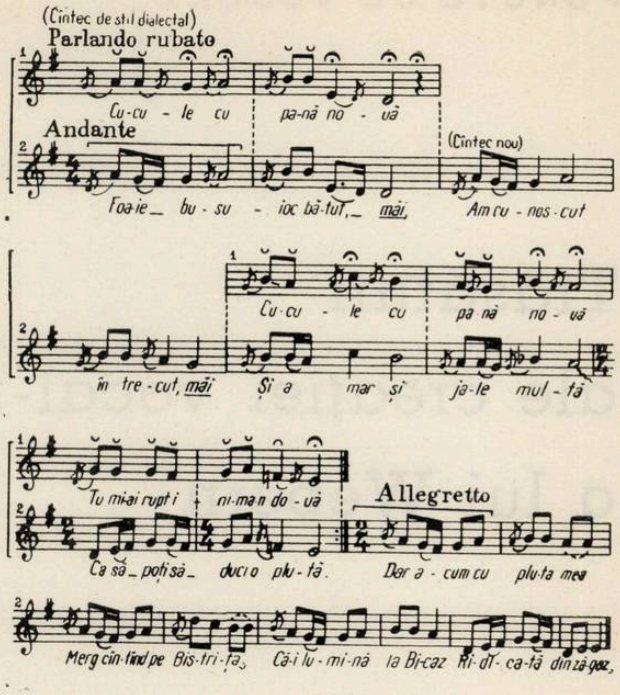
Treptat, preluînd din tradiţie elementele valoroase (poetice şi muzicale), creatorul contemporan ajunge la cristalizări artistice superioare. Temele majore ale vieţii contemporane sînt transpuse în imagini artistice: tema *Partidului*, simbol al forţei care asigură fericirea întregului popor, — tema *Păcii*, a *solidarităţii* celor ce muncesc în sate şi oraşe, a muncii înfrăţite, a *armatei* noi etc. Ca şi în trecut folclorul este un mijloc de comunicare a ideilor şi sentimentelor, a sensibilităţii maselor, dar şi a noilor condiţii de viaţă. Ca şi în trecut, ceea ce nu mai corespunde cerinţelor colectivităţii dispare ori se transformă intens. Una din cele mai ingenioase metode de continuare a tradiţiei în forme corespunzătoare unei etape noi de dezvoltare a societăţii este schimbarea funcţiei vechi. Astfel, forme de manifestare artistice complexe din trecut şi-au schimbat funcţia, iniţial magică sau rituală, căpătînd o funcţie nouă, distractivă sau festivă, ca de exemplu Căluşul, Drăgaica, nunta, obiceiurile de iarnă, unele genuri agrare. Pe primul plan trece acum caracterul festiv. Genurile care, din cauza conţinutului sau formei nu mai pot fi adaptate, dispar din circuitul folcloric o parte din elementele lor de expresie transmiţîndu-se altor categorii. Spre deosebire de unele ţări din apusul Europei, în care folclorul a dispărut, în ţara noastră cultura artistică a maselor este apreciată, valorificată şi stimulată. O bună orientare şi pregătire profesională a celor chemaţi să se ocupe de îndrumarea echipelor artistice de amatori, continua ridicare a nivelului artistic al interpreţilor, întocmirea cu spirit de răspundere şi competenţă a programelor de radio şi televiziune, îndrumarea interpreţilor profesionişti şi limitarea numărului de cîntece create în

grabă de aceştia, lărgirea repertoriului lor la mai multe genuri tradiţionale, vor avea darul să ajute la menţinerea capacităţii de creare şi de transmitere a tradiţiei în formele noi, cerute de viaţa contemporană.

Procedeele muzicale şi poetice sînt acum mai mult influenţate de literatura şi muzica scrisă, fără a împieta însă asupra trăsăturilor fundamentale.

Unele creaţii „noi" — înţelegînd prin nou o anumită modalitate de îmbinare a mijloacelor de expresie tradiţionale şi adaptarea la un text poetic, în care sînt redate aspecte ale vieţii contemporane — au ajuns la un superior nivel artistic.

Iată un exemplu concludent pentru cele afirmate. Pornind de la un cîntec propriu-zis, de stil vechi, un tip clasic din Bucovina, cu tematică depresivă, de jale, creatorul contemporan, foloseşte metoda antitezei poetice pe care o transpune, în chip admirabil, şi pe plan muzical. Noul cîntec, pentru a reda viaţa contemporană constructivă, de astăzi (este vorba de hidrocentrala de la Bicaz), este amplificat cu o parte finală, printr-un procedeu de creaţie ingenios — rar întîlnit în muzica populară — al prelucrării tematice. Un motiv al melodiei străvechi este preluat, transformat şi repetat pentru a obţine partea a doua a cîntecului. Astfel discursul muzical are o formă amplă, alcătuită din două părţi. Contrastul dintre viaţa sumbră din trecut şi viaţa nouă e redat şi prin alte procedee: tempo mai viu, desene melodice ascendente, dinamice, înlocuirea cadenţei frigice, depresive, cu o cadenţă prin subton. Deci, pentru a corespunde unui nou conţinut de viaţă, cîntecul a suferit transformări mari, care îi conferă un caracter optimist, luminos, dinamic. (Nr. 1 şi nr. 2). Este un exemplu deosebit de semnificativ pentru a demonstra că în cele mai multe cazuri un conţinut nou atrage după sine şi o formă nouă, că în artă, deci şi în folclor, forma nu e un fapt exterior



mesajului unei piese. Noile condiţii de viaţă create ţărănimii muncitoare — exponentul cel mai valoros şi mai prolific al cîntecului folcloric — sînt o chezăşie pentru perpetuarea, în condiţii superioare, a culturii sale artistice.

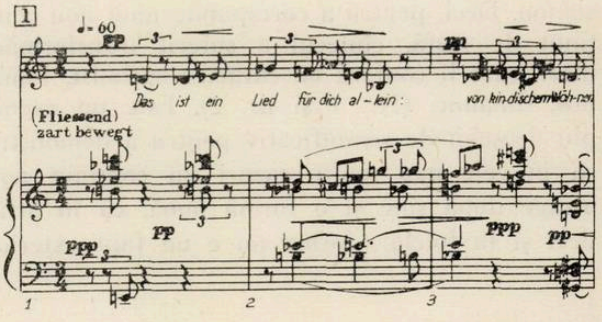
O dezvoltare multilaterală a modalităţilor de îndrumare a vieţii artistice a maselor, de ridicare a nivelului artistic şi cultural al acestora, este astăzi o cerinţă imperioasă. În acest sens, noi folcloriştii trebuie să înţelegem în mod creator şi profund îndrumările date de Partid pentru afirmarea culturii socialiste a României, pentru valorile ce le crează poporul. Faptul că poporul continuă să cînte şi să creeze nu este nesemnificativ ci esenţial în viaţa nouă, fericită pe care o duce, condus cu fermitate spre luminosul viitor pe care întotdeauna l-a dorit şi pe care astăzi îl construieşte.

Trăsături ale creației vocal-instrumentale a lui Webern

de Dieter Acker

În studiul de față ne propunem să examinăm aspecte ale creației vocale și vocal-instrumentale weberniene, la noi încă puțin cunoscută, care totalizează peste jumătate din opusuri : lieduri acompaniate cu pian sau cu alte instrumente, coruri a cappella sau cu acompaniament și cantate cu soli, cor și orchestră. Ele ne transmit, începînd cu op. 2 și încheind creația sa cu op. 31, „una din expresiile caracteristice ale sensibilității și stilisticii contemporane".

După Passacaglia op. 1 (1908), umbrită încă de romantismul tîrziu și op. 2, dublu canon „Entflieht auf leichten Kähnen" pentru cor a cappella, care lărgesc sfera cromatică a lui Brahms și Reger, urmează un important pas înainte în evoluția sa : Ciclul de lieduri op. 3 (1908) cu pian, pe textele poetului Stefan George („Der siebente Ring"). Ele sînt create în climatul spiritual al liedurilor op. 15 de Schönberg (pe textele aceluiași poet și scrise în același an), despre care însuși autorul lor spune : „Cu liedurile după George am reușit pentru prima dată să mă apropiu de un ideal al expresiei și al formei pe care mi-l imaginez de ani de zile. Pentru a-l realiza însă îmi lipsea pînă acum puterea și siguranța" [2]). Tonul nou al liricii lui Stefan George se oglindește în mod firesc în muzică. Reminiscențele romantismului tîrziu sînt desigur prezente în primele lieduri de Webern. Dar mijloacele noi de exprimare sînt atît de surprinzătoare și convingătoare în același timp, încît reușesc să creeze momente de adevărată forță expresivă. Sensibilitatea și subtilitatea liniilor de scurtă respirație, încă în orbita „tradițională" pe alocuri, și totuși aparte structurate, ritmica diferențiată în scopul unei maxime plasticități în tălmăcirea textului poetic, armonia realizată pe calea suspendării tonalității tradiționale, renunțarea totală la orice elemente secundare de împodobire, o transparență sticloasă, — toate acestea creează o reținută emoție deja weberniană.



Cele 5 piese pentru cvartet de coarde op. 5 (1909), piesele pentru orchestră mare op. 6, patru piese pentru vioară și pian op. 7, șase bagatele pentru cvartet de coarde op. 9, cinci piese pentru orchestră op. 10, și cele trei piese mici pentru violoncel și pian op. 11, înfățișează personalitatea weberniană.

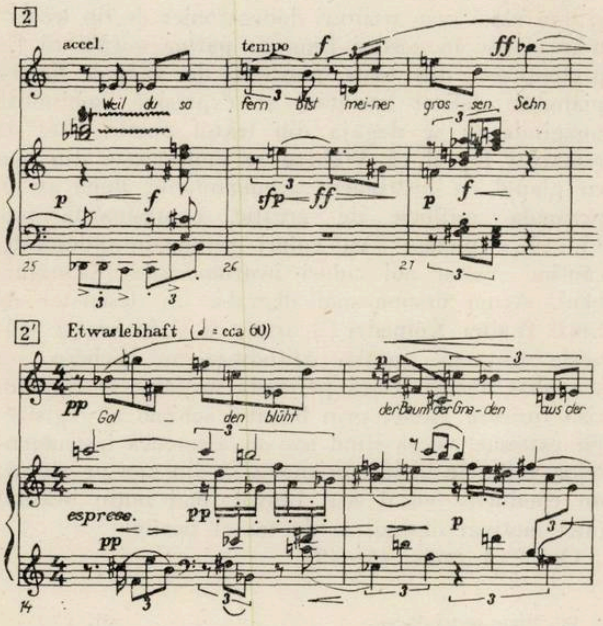
Prolixitatea, fastuosul, exuberanța voluptoasă a muzicii deceniilor anterioare sînt înlocuite cu formele concentrate, laconice, aforistice, cu o maximă condensare a expresiei și a structurii ritmice. Cu totul noi sînt sonoritățile descoperite și posibilitățile lor de valorificare artistică atît a formațiilor camerale cît și a orchestrei. Într-adevăr, a început o peri-

[2]) Din programul primei audiții a liedurilor op. 15 de A. Schönberg, Viena 1910.

oadă nouă a muzicii. S-a vorbit mult despre acea „muzică de la marginea tăcerii" despre „muzica pauzelor". Oare așa stau lucrurile ? Nu cumva, prin geniala lui intuiție, Webern a găsit o nouă „soluție", o sensibilitate și densitate discretă și transparentă a discursului muzical nemaiîntîlnit pînă atunci ? Poate că aici ne apropiem de esența gîndirii sale artistice.

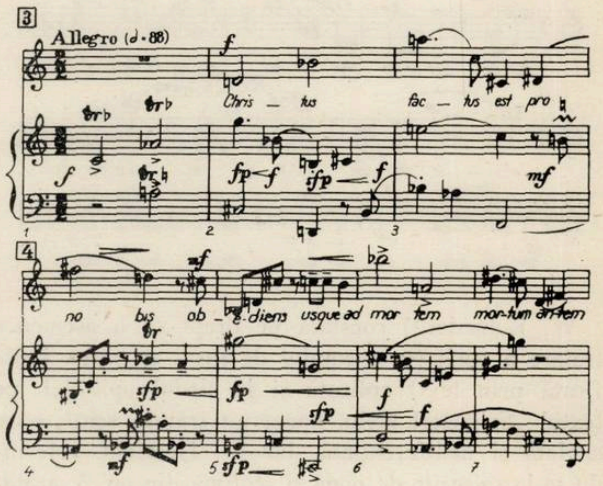
Cunoaștem cuvintele mult citate ale lui A. Schönberg despre maxima concentrație a bagatelelor pentru cvartet de coarde op. 9 (1913) „... a exprima un roman printr-un singur gest, o fericire printr-o singură respirație" [3]). Pauzele devin mai mult ca oricînd un element constructiv, tectonic, logic încadrat în liniile fine, oscilatoare.

Se știe că după lucrările instrumentale amintite urmează un deceniu (1915—1926) în care Webern s-a dedicat exclusiv creației de lied, cuprinzînd 8 cicluri (op. 12—19) pentru voce cu acompaniamente instrumentale dintre cele mai variate. Este perioada experimentării unor noi mijloace de exprimare de ordin melodic, armonic, contrapunctic, ritmic și instrumental, și în sfîrșit a integrării în creația sa a tehnicii dodecafonice pe atunci formulată și elaborată practic de către Arnold Schönberg. Mai întîi se constată o treptată schimbare și distanțare a profilului structurii melodice față de liedurile op. 3—4—8. Folosirea intervalelor mari promovează linii melodice cu caracter din ce în ce mai instrumental, iar „tendința realizării unei maxime varietăți într-un spațiu minim" [4]) în ceea ce privește constelația celor 12 sunete pare tot mai evidentă.



Caracterul instrumental al conducerii vocii, care uneori nu ține cont de o tratare „normală" a prozodiei (fenomen care în ultimele creații ale lui Webern va lua proporții mai mari), devine cîteodată șocant mai ales pentru cei care cunosc limba germană. Unii comentatori ai creației weberniene vorbesc în legătură cu această problemă despre o „construcție melodică dincolo de orice tălmăcire a textului poetic" [5]). Personal nu putem decît parțial să ne alăturăm acestei afirmații, deoarece este inimaginabil ca textul poetic să nu-i fi sugerat lui Webern pe alocuri anumite imagini și stări sufletești exprimate într-un fel sau altul în liedurile sale.

În al doilea rînd, se observă o absolută individualizare a ceea s-a denumit „acompaniament". Pianul sau ineditele formații camerale (folosite în liedurile op. 12—19) se ridică la rangul unor contrapuncte echivalente cu structura vocală. Această concepție duce fără îndoială la o severă tehnică contrapunctică. Cele „5 canoane pe texte latine" op. 16 (1924) pentru soprană, clarinet și clarinet-bas, sînt grăitoare în acest sens. Reproducem începutul primului canon, cel mai „clasic" dintre ele :

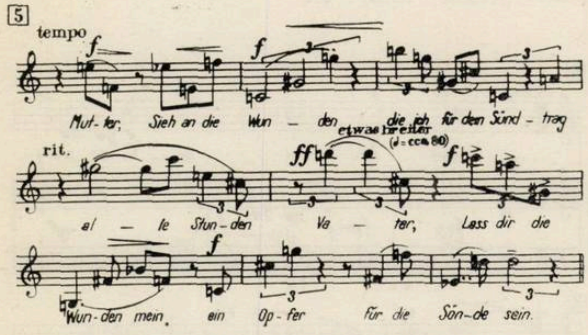


Susceptibil de a fi subdivizat în 5 fraze ABA[1] B[1] A în suprapuneri deplasate ale celor 3 voci, acest canon promovează mai toate aspectele expresive și tehnice noi dobîndite de Webern. Nu mai regăsim nimic din acele intime, suple și suave desene, parcă izvorîte atît melodic cît și în structura lor ritmico-declamatorică din textul poetic al liedurilor op. 3. Prin tratarea vocii într-o manieră exclusiv instrumentală, de egală importanță cu structura melodică a clarineților, Webern atinge un grad cu totul nou și neobișnuit de „obiectivizare" a expresiei (aici, s-ar părea, se potrivesc de minune cuvintele amintite despre o „construcție melodică dincolo de orice tălmăcire a textului poetic"). În cartea sa „Introduction a la Musique de douze sons", R. Leibowitz rezumă caracteristicile acestui op. la puritatea lineară a scriiturii în care totul este dedus dintr-o serie de intervale inițiale principale ca sexta și septima, și o consecventă aplicare a lor pe plan vertical armonic. [6])

Toate acestea constituie în același timp importante elemente, proprii stării de spirit care vor duce în lucrarea următoare „Drei Volkstexte" op. 17 la tehnica dodecafonică. Aceasta va stabili treptat o ordine matematică a cromaticii total integrate.

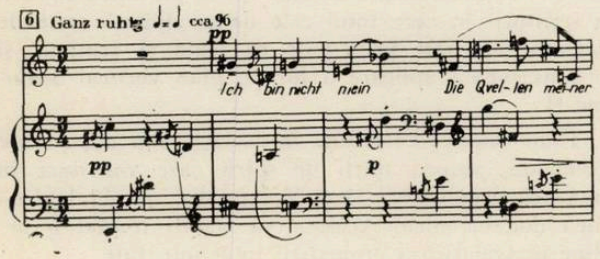
[3]) Din cuvîntul introductiv la partitura „Bagatelelor", Universal Edition.
[4]) Vlad, Roman : „Storia della dodecafonia", pag. 31.
[5]) Vezi : H. Strobel „So sehe ich Webern" în rev. Melos nr. 9/1965, pag. 289 (Gesangslinie jenseits aller Inhaltsdeutung der Dichtung).
[6]) R. Leibowitz : „Introduction..." L'Arche, Paris 1949, pag. 75.

Liedurile op. 17, 18, 19 reflectă atitudinea lui Webern faţă de metoda nouă de compoziţie, cea dodecafonică. Privită sceptic la început, tehnica dodecafonică devine în mod treptat parte integrantă a creaţiei lui, fără să producă însă vre-o ruptură stilistică între prima perioadă de creaţie şi cea de a doua. H. Eimert [7]) remarcă în această privinţă că adoptarea de către Webern a tehnicii dodecafonice nu constituie de fapt o schimbare a tehnicii sau a stilului, ci reprezintă o completare a mijloacelor sale. În liedurile susamintite (op. 17—19) se poate constata că tensiunea expresivă — a vocii umane în special — depăşeşte uneori aproape limitele posibilului.



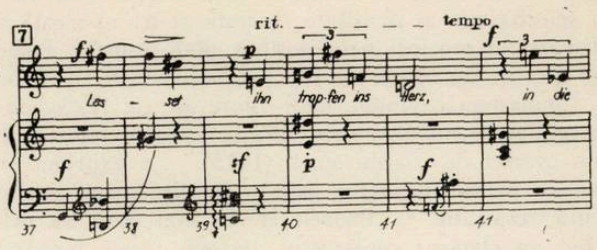
W. Kolneder [8]) constată pe drept că o asemenea tratare a vocii (în exemplul de sus s-ar părea justificată prin text) aplicată şi în liedul op. 18/I, pe textul „Schatzerl klein, musst nit traurig sein", pare ciudată şi nediferenţiată. Iar Fr. Herzfeld, referindu-se la salturile de nonă şi septimă din op. 5, arată: „Aceste intervale posedă, fără îndoială, o puternică forţă de tensiune. Dar ele se consumă cu atît mai repede cu cît apar mai frecvente. Lumina prea strălucitoare orbeşte". [9])

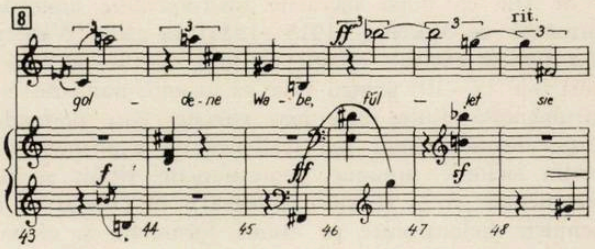
Ciclurile de lieduri op. 23 şi op. 25 pentru voce şi pian datează din ultima perioadă de creaţie, cea „clasică" a lui Webern (cum ar denumi-o H. Strobel). Într-adevăr, cine urmăreşte evoluţia stilului vocal webernian îi dă dreptate lui R. Leibowitz [10]) referitor la op. 23, cînd vorbeşte despre exemple de un lirism spontan, foarte reţinut în acelaşi timp, despre linia melodică de o adorabilă puritate şi unică forţă de expresie. Iată un fragment din primul lied op. 23 :



[7]) In rev. „Die Reiche" 2/39.
[8]) W. Kolneder : „A. Webern" pag. 92.
[9]) Fr. Herzfeld : „Musica nova" pag. 86, Berlin 1954.
[10]) In „La Musique de douze sons" pag. 239—240.

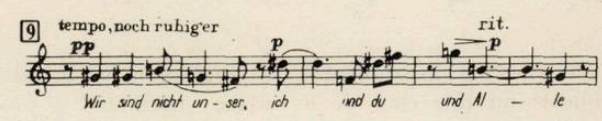
şi un fragment din ultimul lied op. 25, care promovează desene melodice tipice pentru această perioadă de creaţie :





Intervalele mari, îmbogăţite uneori cu frumoase apogiaturi de tip instrumental, ritmica aparte şi foarte diferenţiată, schimbările bruşte ale dinamicii şi ale registrelor, ambitusul extrem de mare al vocii, despărţirea pe alocuri a unităţii semantice prin pauze, prozodia deloc tradiţională, depăşind uneori senzaţia firescului, o absolută simfonizare a celor două mijloace fonice, — toate acestea se integrează şi dau viaţă unei scrieturi dodecafonice de tip webernian şi fac în acelaşi timp ca partea vocală să fie pretenţioasă din toate punctele de vedere. Partea pianului, delicat nuanţată şi expresivă, subliniază imaginile ce se degajă din textul poetic. Este de remarcat faptul că Webern se mulţumeşte din nou cu pianul ca instrument acompaniator, după ce în perioada mijlocie de creaţie, expresionistă (op. 13—19), „pictase" cu culori reţinut-incandescente, căutînd mereu noi culori instrumentale (Klangfarben). Acum devine mai degrabă un desenator de linii. Walter Kolneder [11]) arată că şi în ceeace priveşte tratarea vocală, atitudinea lui Webern s-a schimbat uneori. Dacă perioada mijlocie se caracteriza (printre altele) prin bogatul schimb al registrelor extreme, vocea fiind tratată asemenea instrumentelor, ultimele lieduri promovează din nou pe alocuri un conductus vocal mai liniştit, mai puţin brăzdat (aici motivat desigur şi de textul poetic).

Op. 23/I (măs. 45—49)

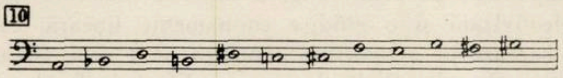


Op. 23/II însă menţine tratarea expresionistă cu intervalele mari (cerută de text), ceea ce înseamnă că limbajul muzical al lui Webern adînceşte valoarea contrastului. Acest fapt se va resimţi mai ales în cantatele sale. (op. 29, 31).

[11]) W. Kolneder : „A. Webern", pag. 110.

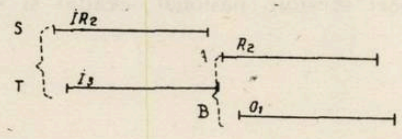
Printre ultimele lucrări vocale se numără „Das Augenlicht" pentru cor mixt și orchestră op. 26 (1935), pe un text de Hildegard Jone. La baza acestui op stă o serie de 12 sunete alcătuite exclusiv din intervale melodice de secunde și terțe (septime, none, sexte) :

10



Se pare că aceste intervale constitutive ale seriei (mai ales terțele) contribuie prin însăși natura lor la sublinierea muzicală a textului. Corul este tratat într-o manieră contrapunctică. Canoane extrem de riguroase se succed cu blocuri omofone. Cele patru aspecte ale seriei sînt prezente întotdeauna în forma lor orizontală (în partida corală).

Să aruncăm o privire asupra primei apariții a corului. Precedate de o introducere orchestrală scurtă vocile împerechiate S-T, A-B promovează pe suprafața a două fraze simetrice a cîte 6 măsuri cele patru aspecte ale seriei :

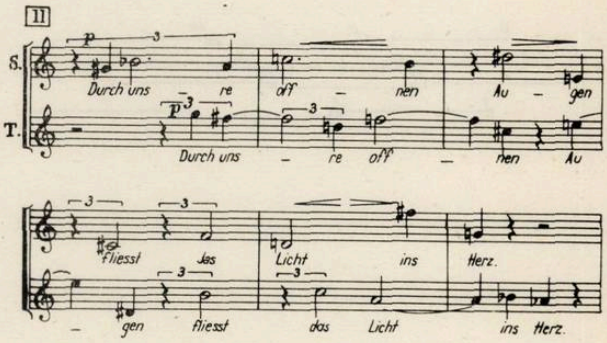


În această evoluție canonică cu o pronunțată diferențiere ritmică a planurilor sonore, menite cu siguranță să ușureze înțelegerea textului, se pot observa lesne unele trăsături melodice caracteristice lui Webern. Intervale de secundă (mică sau mare) devin frecvente, prin transpunerea unuia din sunetele intervalului în altă octavă, salturi melodice de septimă mare și nonă mică (mai puțin septima mică și nona mare). Terțele și sextele apar în contextul întregului op aproximativ în egală măsură. Salturile melodice cele mai mari utilizate în scriitura vocală sînt decimele mari. De obicei, urechea omului distinge și reține într-un discurs muzical polifonic cu text mai ușor acele silabe sau cuvinte care se deosebesc de celelalte prin înălțimea lor (față de altele mai joase și neaccentuate) și o durată adecvată, nu prea scurtă. Desigur că există și alți factori care ar putea contribui la o sincronizare a accentelor textului cu acele muzicale cum ar fi dinamica, tempo-ul, o judicioasă frazare într-o muzică bogat melismată, logica distribuire a punctelor culminante etc.

Revenind la primele două fraze corale (măsura 8—13, 14—19) constatăm că desenele melodice sînt foarte apropiate de cele folosite în orchestră. Predilecția pentru intervale mari, amintită în discutarea lucrărilor anterioare, devine și aici sesizabilă. Asistăm într-o măsură la transpunerea pe plan coral a unor structuri melodice, foarte asemănătoare, din lied-ul webernian. Prezența simultană a acestora în cele 4 voci îngreunează fără îndoială, la o primă audiere, pătrunderea mai adîncă în țesătura întregului. Un auditor neobișnuit cu stilul vocal aparte al lui Webern și cu tendința acestuia (uneori evidentă și în acest caz) de a crea linii melodice dincolo de tălmăcirea sensului poetic al textului, ar putea constata în ciuda frumuseții discursului polifonic, a simfonizării mijloacelor fonice, a structurilor ritmice subtil diferențiate, a unei orchestrații suple, unele nepotriviri între accentul normal și logic [12]) al cuvîntului și al frazei cu acela muzical.

Accentul principal al primului vers („Durch unsre offnen Augen fliesst das Licht ins Herz"), în acest caz și subiectul propoziției care coincide în partitură cu re [1] (sopran, măsura 12, timpul 1), este desavantajat față de ceea ce a fost înainte în aceeași voce prin registrul grav, și acoperit imediat de tenorul cu o sonoritate mai plină. S-ar putea spune că toate acestea nu pledează pentru cea mai bună înțelegere a textului, mai ales că sunetul imediat următor (sopran, măs. 12, fa diez), în același timp, și cel mai înalt și ușor sesizabil din această frază, subliniază „pe nedrept" am zice, prepoziția *in(s)* a complementului circumstanțial de loc *Herz.*

11



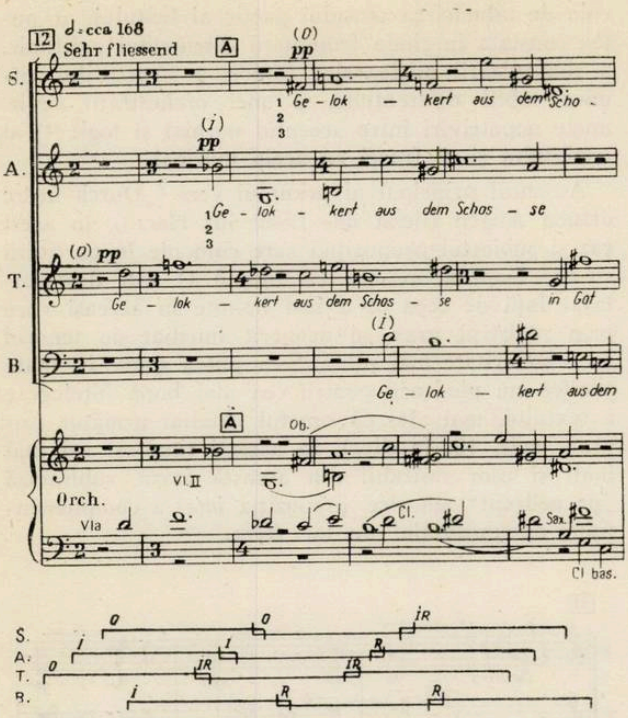
Exemple de felul acesta s-ar putea extinde și asupra scriiturii vocale a ultimelor două cantate.

Tot în legătură cu această problemă s-ar putea pune întrebarea : nu mai există pentru Webern, vechile cuceriri în maniera tratării muzicale a unui text ? Sînt oare procedeiele sale scăpări, semnele „bolii copilăriei" muzicii dodecafonice vocale ? Sau este vorba despre un act voit, conștient ?

Întrebările nu sînt atît de naive cît ar putea părea. Totuși se poate spune : pe un compozitor atît de conștient de misiunea sa artistică, cum a fost Webern, trebuie să-l considerăm așa cum ne pare el și nu cum am dori să fie.

Ideile exprimate de A. Webern în „Der Weg zur neuen Musik" explică într-o anumită măsură orientarea sa creatoare în lucrarea „Das Augenlicht" și în ultimile două cantate (op. 29, 31). Împletirea structurilor labirintice promovează aici canoane complicate și alte procedee contrapunctice ale vechilor compozitori din țările de jos, procedee atît de bine cunoscute și des folosite de Webern. Scriitura cantatelor reflectă marele constructor care simfonizează și contrapunctează vocile cu un spectru sonor orchestral redus la un minim necesar, atingînd acea „fuziune sau pătrundere a materialului sonor pe plan orizontal și vertical, spre care — după spusele lui Webern — a năzuit Schönberg și școala sa". De altfel, mai toate lucrările instrumentale de la simfonia op. 21 încoace se bazează pe formele clasice de la

[12]) Aceste atribute sînt, desigur, relative.



sonată pînă la variaţiuni, ele devenind specifice chiar tehnicii seriale, fapt ce l-a determinat pe Pierre Boulez să vorbească despre capul-Janus al lui Webern, despre ambiguitatea lui de a privi înapoi şi înainte. Spre exemplificare redăm în acest sens începutul părţii a şasea din cantata nr. 2 Un meşteşug componistic de prim rang, o expresie muzicală mult obiectivizată şi o gîndire eminamente lineară, care se bazează pe o structură canonică pe 4 voci, fiecare dintre ele „derulînd" de trei ori diferitele forme ale seriei (formele fiind centonizate între ele prin aşazisele „poduri").

Cert este că Webern a găsit în năzuinţa şi aspiraţia lui către nou un drum aparte. A dat expresiei un conţinut şi o densitate inedită, a creat o noţiune nouă a formei şi a timpului, şi a descoperit un spaţiu sonor despre care nu a bănuit nimeni — toate acestea izvorînd şi evoluînd treptat dintr-o adîncă ancorare în tradiţia muzicală europeană.

Prezentul studiu nu are pretenţia de a fi atotcuprinzător. El conţine cîteva reflecţii asupra evoluţiei stilului vocal webernian şi doreşte a da interpreţilor noştri un imbold spre a se apropia de creaţia muzicianului-poet sensibil, pasionat, exaltat şi savant.

Pe marginea vieții muzicale

O privire retrospectivă asupra vieții muzicale are avantajul estompării detaliilor în favoarea liniilor mari după care s-a desfășurat. Pentru simplificare o vom raporta la cîteva coordonate, cum se obișnuiește să li se spună, majore.

PRIME AUDIȚII

Din muzica simfonică urmărită la cele trei orchestre de seamă ale Capitalei — Filarmonica „George Enescu", Radioteleviziunea și Cinematografia sînt de menționat în vederea unei cît de sumare analize anumite prime audiții. La Filarmonica, dirijorul Mircea Basarab a prezentat între altele „Threne" de Penderecki. Ktzystof Penderecki tînăr compozitor polonez de avangardă, care nu are nici 33 ani, a apărut influențat într-o mare măsură de muzica practicată de anumiți compozitori occidentali. Aici ca și în unele lucrări ale compatrioților săi Wladzimierz Kotonski („Muzică în relief") sau Kazimierz Serocki („Segmenți") etc. — unele executate și la noi — trebuie să vedem încercări îndrăznețe de a realiza noi structuri sonore eliberate total nu numai de formele dar și de sintaxa muzicii clasice. Desigur, ele crează o mare efervescență cu deosebire în rîndurile tineretului, dispus să acorde un coeficient în plus de atenție și simpatie unor asemenea compoziții. Nu putem eluda, desigur, tendința pronunțată ce se desemnează în eforturile creatoare din domeniul artei sunetelor către o muzică în mișcare, ce se transformă necontenit, un fel de improvizație ce poate fi totuși dirijată și care reprezintă, cu evidență, eliberarea din cătușele îndeobște prea strînse ale structurilor seriale. Dar orchestrele noastre simfonice și formațiile de cameră au mers sub conducerea dirijorilor lor mai direct la... sursele originale, prezentînd, de asemenea în primă audiție, lucrările unor compozitori ca Varèse, (Octandre), Webern, (Concerto), Dallapiccola (Trei poeme) etc. după ce făcuseră cunoscută mai înainte piesa *Kontrapunkte* nr. 1 de Stockhausen ș.a.

Compusă acum mai bine de patru decenii piesa *Octandre* (se numește „Octandre" planta care are opt stamine) s-a caracterizat prin folosirea puțin obișnuită a celor opt instrumente (flaut, clarinet, oboi, fagot, corn, trompetă, trombon și contrabas), fiind de remarcat frecvența vibrato-ului la unii suflători *(flatterzunge)*. Mărturisim că *Octandre* nu ne-a captivat peste măsură. Amintim cu acest prilej și de *Integrale* — partitură concepută pentru o proiecție spațială în care, alături de suflători, intervine o baterie de 13 instrumente. Este o lucrare de studiu al timbrelor care generează, la execuție, o tensiune sonoră extrem de apropiată de limitele audibilității... Așteptăm să o ascultăm.Deocamdată cele cîteva piese de muzică contemporană oferite, au fost mai potolite, ceea ce a făcut ca receptivitatea auditorilor să nu fie violentată cu nimic.

În *Kontrapunkte* — pentru șase instrumente de suflat, două de coarde, pian și harpă — Stockhausen împinge către o severitate extremă calcularea participării interpreților, cărora le ridică orice libertate de mișcare — de unde o indiscutabilă rigiditate. Fundamentul creației, al stilului acestui compozitor, rămîne muzica poantilistă și atematică a lui Webern, tratarea serială a înălțimilor sonore a intensităților, a ritmurilor. Așteptăm însă să ascultăm alte lucrări ale sale ca *Măsura timpului* (Zeitmasse) de pildă, pentru cvintet de suflători, în care acordă interpreților unele libertăți în ceea ce privește tempoul și chiar un element (restrîns) de improvizație, de asemenea Piesa pentru pian nr. 11 alcătuită dintr-un număr de segmente, unde forma nu mai e determinată dinainte ci e recreată cu fiecare execuție — de unde rolul activ în creație și al interpretului. Am stăruit asupra acestor compozitori ascultați deoarece sonoritatea „spațială" și hazardul, marea formă și tehnica electronică, folosirea mult lărgită a timbrelor percutante și a

zgomotelor, sînt probleme ce preocupă pe mulţi dintre compozitorii noştri, în deosebi pe cei tineri. Fapt este că la aceste audiţii sălile de concert le-am aflat pline.

Dintre lucrările româneşti prezentate în primă audiţie citäm ca realizare valoroasă *Rezonanţe Bacovia* pentru flaut solo de Anatol Vieru, piesă scrisă cu înaripată fantezie şi care reclamă o mare virtuozitate (a fost excepţională participarea solistică a flautistului Dumitru Pop, care a majorat posibilităţile expresive ale instrumentului) ; lucrarea reprezintă o suprapunere sonoră, pe alocuri cu caracter contrapunctic, între audiţia directă şi o bandă ce înregistrase anterior pe solist.

La Radioteleviziune au fost interpretate de asemenea, *Jocuri* pentru pian şi orchestră de A. Vieru — lucrare de mare densitate orchestrală, cu o participare importantă a instrumentelor de percuţie, pentru a nu mai vorbi de unele efecte inedite (bătăi cu degetele pe cutia de rezonanţă a viorii,, glissandi la vibrafon, pizzicatti dincolo de ponticello etc.). Este o piesă orchestrală de un interes deosebit în care compozitorul foloseşte un limbaj muzical ce nu e străin de acela al multitudinii lucrărilor mai mult sau mai puţin similare create în ultimii ani, în Occident. Este lăudabil că orchestra de Studio a Radioteleviziunii a reuşit să răspundă, cu eficienţă sub conducerea dirijorului Ludovic Baci, tuturor rafinatelor exigenţe ale execuţiei.

O altă primă audiţie a fost şi *Poem* pentru soprană flaut, celestă pian, percuţie şi violă, de Doru Popovici, lucrare însufleţită de un gingaş sentiment liric. Instrumentele aduc în joc culori timbrale plăcute de o remarcabilă căldură fără a fi însă folosite, laolaltă, ci aproape exclusiv individualizate. Agatha Druzescu a cîntat cu claritate cu sensibilitate iar pe Dumitru Pop l-am putut aprecia atît ca virtuoz excepţional al flautului cît şi ca dirijor. Tot în primă audiţie am urmărit la Filarmonica „George Enescu", sub bagheta dirijorului Iosif Conta, Simfonia a II-a a aceluiaşi compozitor. Lucrarea e inspirată de castelul Spilberk (Cehoslovacia) care devenise, în timpul ultimului război, locul de tortură şi asasinare a patrioţilor antifascişti. Simfonia are un puternic caracter dramatic. Compozitorul foloseşte scrierea serială cu succes. Lucrarea se caracterizează prin concizie ; ţesătura e adesea contrapunctică, totul realizat cu o mare transparenţă. Este relevabil faptul că folosind aproape exclusiv instrumentele de coarde şi la răstimpuri cele percutive (cu deosebire gongul) compozitorul reuşeşte să genereze culori orchestrale foarte expresive.

Ocupîndu-ne de prime audiţii subliniem cu atenţia meritată Simfonia I-a de Adrian Raţiu — lucrare căreia i-a venit rîndul să fie executată cu o inexplicabilă întîrziere (la un deceniu de cînd a fost creată). Simfonia este animată de un puternic suflu liric, la răstimpuri dramatic, care însă nu se răspîndeşte în strigăte şi gesturi mari. S-ar părea, dimpotrivă, că autorul are în această privinţă reticenţe, o indiscutabilă discreţie. Ceea ce am dori să arătăm e că l-am aflat pe Adrian Raţiu drept un dotat simfonist, atît sub raportul arhitecturii originale al vigoarei cu care creiază temele, al expresivităţii limbajului său armonico-polifonic cît şi al orchestraţiei, aerată şi totuşi eficientă. Credem că creaţia simfonică trebuie să reprezinte pentru compozitor domeniul său de electiune. Rezerva pe care o facem că limbajul în care se exprimă nu e corespunzător celui pentru care militează compozitorul se justifică prin tardivitatea audiţiei.

Să citäm, de asemenea, prima audiţie a lucrării *Mic concert* pentru suflători, pian celestă şi baterie în care Walter Mihai Klepper se dovedeşte, odată mai mult, dotat cu un remarcabil simţ al coloritului orchestral. Scrisul său ancorat în graiul bănăţean este alert, plin de nerv şi, chiar cînd compozitorul nu vizează la o mare adîncime, are darul de a cuceri pe ascultător.

Dintre primele audiţii de muzică contemporană menţionăm în primul rînd Concertul pentru *Ondes Martenot* şi orchestră de Jolivet. Instrumentul, vechi de peste patru decenii, şi-a cucerit treptat popularitatea : în rîndurile compozitorilor, ale interpreţilor, ale publicului. Messiaen, Honegger, Milhaud, Varèse ş.a. au scris lucrări anume pentru Ondes Martenot iar la Conservatorul din Paris există o clasă în care este predată tehnica şi interpretarea la acest instrument. Foarte portabil, asemănător cu o ondiolină, instrumentul este mai mult sau mai puţin electronic : sunetele produse prin mijlocirea a două circuite electrice oscilante, pot fi vibrate la o claviatură mică şi amplificate de un difuzor multirezonator. *Ondes Martenot* este un instrument monofon la care nu pot fi realizate armonii. Ceea ce-l caracterizează e multitudinea efectelor de culoare, sonorităţile ca de violoncel, havaiană ori clarinet, uneori de voce umană. Jolivet nu este un mare inspirat al muzicii în ciuda afirmaţiei unor comentatori că „abordează muzica în magician". „Caut să-i dau muzicii — arată compozitorul însuşi — sensul său original, antic, cînd ea era o expresie magică şi incantatorie... etc.". Pe noi ne-a preocupat în măsura participării undelor Martenot — abil mînuite de virtuoza acestui instrument, Jeanne Loriod — la ţesătura orchestrală a lucrării. Aceasta a fost substanţială, aproape permanentă. Să arătăm că sonoritatea generată a apărut, pe alocuri, covîrşitoare, Ondes Martenot dominînd întreaga orchestră.

Mai interesant ne-a apărut însă cel de al doilea *Concertino* pentru trompetă şi orchestră de acelaşi compozitor, lucrare prezentată la „Conservatorul Ciprian Porumbescu" în interpretarea lui Edmond Buschinger, trompetist de valoroasă clasă şi a orchestrei instituţiei, sub conducerea profesorului George Adamache. Compozitorul a fost influenţat de *Legenda* pentru trompetă de George Enescu „primul mare compozitor din secolul nostru, a scris Jolivet, care a creat o lucrare pentru trompetă — instrument neglijat în veacul trecut". Inspirat şi din muzica de jazz, concertul necesită o mare bravură pe care interpretul a vădit-o din plin.

Interpreţii au fost, în mare majoritate cunoscuţii şi preţuiţii noştri dirijori, care dăruindu-se cu rîvnă au prezentat primele audiţii menţionate în condiţii mai mult decît satisfăcătoare. Mircea Basarab, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Nicolae Boboc, Emanoil Elenescu, Paul Popescu, Carol Litvin, Ludovic Baci etc. desfăşoară o rodnică activitate la noi şi adesea peste hotare. Un moment impresionant din viaţa noastră muzicală l-a constituit prezenţa, la pupitrul Filarmonicii, a venerabilului dirijor Antonin Ciolan, care deşi în vîrstă de peste 83 ani, s-a manifestat cu o vigoare, nerv, competenţă şi luciditate spirituală proprii unui excelent tînăr şef de orchestră.

Numărul soliştilor vocali şi instrumentali este imens, activitatea lor demnă, în linii mari, de aprecierile cele mai pozitive. Am avut şi o seamă de oaspeţi de peste hotare care s-au manifestat mai mult sau mai puţin cu succes. S-au detaşat însă, cu putere, interpreţi de clasă

cu adevărat internațională : pianistul Dmitri Bașchirov și violonistul David Oistrah, despre care presa cotidiană s-a ocupat cu toată solicitudinea meritată.

În rest, au fost elemente pasabile, dar care nu au reușit să se impună, să treacă dincolo de obișnuit, și pe care i-am aflat adeseori sub posibilitățile interpreților noștri. Din nou trebuie să ne exprimăm părerea că, pe linia și în cadrul schimburilor artistice internaționale, se cuvine a dispune de o informație mult mai precisă asupra potențelor interpretative ale tuturor celor ce intră în circuitul vieții noastre muzicale cu exigențele-i deosebite la care au ridicat-o, indiscutabil, în primul rînd, artiștii noștri.

Vom cita cazul flagrant al Saritei Montiel care a venit cu aureola unei mari artiste, mobilizînd mai bine de o săptămînă Sala Mare a Palatului (totdeauna arhiplină) cu un spectacol ce a însemnat o decepție, pentru majoritatea celor ce l-au urmărit. Trebuie să ne ferim a transforma acest lăcaș al artei într-o sală de cabaret așa cum a prilejuit numita cîntăreață.

Programele concertelor noastre nu le socotim totdeauna satisfăcătoare ; s-ar cuveni studiată posibilitatea unei elementare coordonări, sub acest raport, între cele trei orchestre mari, în măsură să evite audiția, de la o săptămînă la alta, (uneori chiar în aceeași săptămînă) a acelorași simfonii, a acelorași concerte instrumentale. Interesul desteptat în rîndurile ascultătorilor de concerte, va fi cu atît mai mare.

★

La Teatrul de operă și balet, trei luni de relaxare (februarie, martie, aprilie), după emoțiile premierei „Don Carlos" ; s-a intrat — cum s-ar spune — în „normal". O privire statistică sumară ne arată că, în această perioadă, accentul a căzut pe spectacolele „Aida" (de 7 ori), „Traviata" (de 5 ori), „Tosca" (de 5 ori), „Gisèlle" (de 4 ori), „Trubadurul", „Rigoletto", „Madame Butterfly", „Boema", „Bal mascat", „Carmen", „Faust", „Spărgătorul de nuci", „Lacul lebedelor" etc., adică obișnuitul repertoriu rutinier, prezentat de ani de zile. Ce e drept, s-a programat și „Don Carlos" (de 5 ori) lucru firesc, fiind vorba de perioada imediat următoare premierei, „Oedip" (de 2 ori), „Pelléas și Mélisande" (odată), „Boris Godunov" (odată). În schimb, publicul doritor să urmărească spectacole prestigioase ca „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg", „Cavalerul rozelor", „Falstaff", „Othello", „Orfeu", „Logodnă la mănăstire" a trebuit să se resemneze. Există desigur explicații : cîntărețul X, singur pe rol, a fost plecat într-un turneu în străinătate, cîntăreața Y, singură pe rol și ea, a fost bolnavă, dirijorul Z, singurul care știe să conducă spectacolul, a fost indisponibil. Dar de ce nu se pregătesc dubluri pentru toți titularii — cîntăreți și dirijori —, în așa fel încît să se poată prezenta oricînd și asemenea spectacole de ținută ? Și dece nu se invită, la nevoie, soliști și dirijori din străinătate tocmai pentru astfel de opere, așa cum s-a procedat uneori în anii trecuți ? Ar fi fost cu mult mai interesant pentru public și mai instructiv pentru colectivul T.O.B. să fie distribuiți asemenea artiști în roluri ca Hans Sachs („Maeștrii cîntăreți"), Mareșala („Cavalerul rozelor"), Othello, Falstaff, Orfeu, decît să fim nevoiți să urmărim — pentru a ne referi la perioada analizată — în „Tosca" un Cavaradossi ca tenorul italian Eugenio Fernandi, practicînd un stil interpretativ de un gust mai mult decît în doielnic (creșterea, cu totul nemotivată, a intensității vocale în mijlocul unor fraze muzicale, uimitoarea inițiativă de a cînta o bună parte a scenei „Vittoria" din actul II trîntit pe podea, sînt numai două exemple ale modului în care Fernandi urmărește obținerea unor „efecte").

Dintre ceilalți cîntăreți oaspeți care s-au manifestat în acest interval de timp, doar mezzo-soprana Irina Arhipova s-a impus — în rolul Eboli din „Don Carlos" — ca o personalitate artistică multilaterală, dotată cu însușiri vocale și actoricești de prim ordin. Prestanța scenică și veridicitatea expresiei dramatice s-au îmbinat la Arhipova cu o deplină stăpînire a tehnicii belcanto-ului și cu o calitate superioară a glasului, remarcate în deosebi în aria „O don fatale", devenită moment culminant al spectacolului. Alți doi cîntăreți sovietici, prezenți în aceeași perioadă pe scena T.O.B., au produs o impresie generală favorabilă, deși în privința realizărilor lor pot fi formulate unele rezerve. Zurab Andjaparidze, tenor „forte" prin excelență, a impresionat publicul în „Aida" și „Tosca" prin amploarea și strălucirea acutelor sale. Există însă în ambele opere pagini care se pretează mai puțin unei interpretări în forță, pretinzînd o expresie lirică, un cînt sensibil și nuanțat (aria „Celeste Aida" și duetul final din „Aida", aria „E lucevan le stelle" din „Tosca") ; acestea au fost tocmai punctele vulnerabile ale lui Andjaparidze. În „Boris Godunov" și „Faust", basul Aleksandr Ognivțev s-a impus prin siguranța evoluției sale scenice și prin unele calități vocale. În ansamblu, interpretarea sa este însă inegală : în „Boris Godunov" de exemplu, a reușit să convingă, sub dublul aspect al creației vocale și actoricești, mai mult în scena morții țarului, decît în tabloul încoronării și în monologul de la Kremlin, realizate într-o manieră care n-a valorificat pe deplin virtualitățile expresive ale muzicii și ale textului. Tenorul maghiar József Simandy — cunoștință mai veche a publicului nostru — a dovedit bogata sa experiență profesională în „Aida" și „Carmen". Simandy cîntă cu ușurință, decontractat, obținînd efectul scontat mai ales printr-o tehnică sigură. Jocul de scenă și adîncirea conținutului expresiv par să-l preocupe însă într-o măsură mai redusă, ceea ce scade din valoarea creațiilor sale. Soprana belgiană Christine Gruselle a apărut în rolul Micaela din „Carmen", dovedind sensibilitate și unele calități vocale. Păcat că rolul este prea restrîns ca dimensiuni pentru a-i putea aprecia în mod concludent însușirile.

Trei dirijori de peste hotare s-au manifestat în aceste luni la pupitrul primei noastre scene lirice : belgianul Edgard Doneux, americanul Fritz Mahler și italianul Napoleone Anovazzi. Dintre aceștia, un aport susținut la reușita spectacolelor dirijate l-a adus cel dintîi, — de altfel cunoscut publicului nostru și din alte apariții în cursul anilor precedenți. Stăpînind cu fermitate atît scena cît și fosa orchestrală, Doneux a obținut o desfășurare precisă și totodată fluentă a reprezentațiilor, îmbinînd în chip fericit autoritatea cu supletea. Viguros, în ciuda vîrstei sale înaintate, Fritz Mahler — pe care l-am urmărit cu un an înainte la pupitrul Filarmonicii noastre — ni s-a părut mai puțin sigur pe sine în operă, decît în concert. Împrejurarea aceasta a devenit cu deosebire evidentă cînd, în cursul spectacolului „Fidelio", o pagină atît de frecvent executată în concerte simfonice ca uver-

tura „Leonora nr. 3" s-a bucurat de o execuție avîntată și precisă, denotînd experiența mai susținută a maestrului oaspete în acest domeniu. Cît despre Napoleone Anovazzi, maniera sa de a dirija a lăsat să se întrevadă o oarecare rutină, fără ca prezența sa la pupitru să impulsioneze însă în chip deosebit desfășurarea muzicală a spectacolului.

O concluzie firească se desprinde la capitolul oaspeților străini la Operă : se cere un spirit de discernămînt mai accentuat la încheierea contractelor cu artiștii de peste hotare. Cîntăreții noștri cei mai buni — dintre care mulți s-au impus în centre muzicale de mare prestigiu din străinătate — au contribuit la crearea unui public tot mai exigent și mai competent, în măsură să aprecieze în deplină cunoștință de cauză valoarea reală a unui artist oaspete, chiar dacă nu face parte din rîndurile „vedetelor" cu renume mondial. Din respect pentru acest public, se impune ca selecționarea cîntăreților invitați să aibă la bază informații cît mai exacte și cît mai „la zi" asupra valorii lor artistice.

În continuare, cîteva evidențieri din rîndurile cîntăreților români care au debutat în această perioadă în diferite roluri ale repertoriului curent. Mezzo-soprana Dorothea Palade s-a impus atenției spectatorilor preluînd rolul de răspundere al principesei egiptene Amneris în „Aida". Am apreciat la ea extensiunea glasului, frazarea corectă, dicțiunea clară ; dacă va acorda în viitor o atenție sporită redării corespunzătoare a conținutului dramatic (mai cu seamă în marea scenă a judecării), realizarea ei se va ridica pe o treaptă superioară. În „Don Carlos", tînărul bas Dumitru Brebenel a surprins prin maturitatea concepției în rolul complex al regelui Filip ; în marele monolog „Ella giammai m'amò", ca și în diferitele recitative și ansambluri, el a făcut dovada unei seriozități a pregătirii, care-l recomandă ca un element de nădejde al primei noastre scene lirice. Mai multă concentrare în jocul scenic îi va ajuta să realizeze noi progrese. În același spectacol, baritonul Vasile Martinoiu a produs o excelentă impresie în rolul Marchizului de Posa, lucru cu atît mai meritoriu, cu cît publicul nostru avea întipărită în memorie creația realizată la premieră de către Nicolae Herlea. Timbrul catifelat și cald, alături de o remarcabilă siguranță în evoluția scenică, au contribuit la obținerea unui succes, pe care Martinoiu îl va putea consolida, dacă va ști să adauge belcanto-ului expresia dramatică necesară (mai ales în scena morții).

Printre diferitele aspecte discutabile ale activității Teatrului de stat de operetă, presa centrală a sesizat pe bună dreptate, în vremea din urmă, lipsa unei orientări clare în privința alegerii repertoriului. Se resimte, de la un timp, absența unor noi lucrări originale de valoare, după cum pare de neînțeles ca din creația celor doi pionieri ai genului — Jacques Offenbach și Johann Strauss — să nu figureze nici o singură operetă pe afișele teatrului.

În așteptarea orientării repertoriului pe coordonatele sale majore, ni s-a oferit în premieră opereta „Logodnicul din lună" a compozitorului german Eduard Künneke (1885—1953), unul din promotorii operetei berlineze a secolului nostru. Fără a constitui o lucrare de căpetenie a genului, „Logodnicul din lună" (titlu românesc fără prea mare legătură cu denumirea originală „Der Vetter aus Dingsda") a cunoscut de la data premierei sale mondiale — 1920 — o circulație limitată mai mult la țările de limbă germană. În ansamblu, opereta nu este lipsită de unele calități în ce privește latura pur muzicală ; povestea care stă la baza libretului este însă destul de naivă, fiind bazată pe obișnuitele qui-pro-quo-uri izvorîte din confuzia identității unor personaje.

Punerea în scenă a operetei lui Künneke a ridicat în fața colectivului problema — nouă pentru interpreții teatrului — de a construi un spectacol exclusiv pe raporturile individuale între șapte eroi, fără scene de mare montare, ansambluri, cor sau balet. Datorită indicațiilor regizorale eficiente ale lui Nicușor Constantinescu, sarcina a fost în general rezolvată cu succes. Anton Negoițescu, în rolul logodnicului-impostor, a cîntat cu căldură și a evoluat pe scenă cu dezinvoltură — uneori cu simț al umorului — nebănuite pînă în prezent. Partenera sa, Cleopatra Melidoneanu (Iulia) posedă certe calități vocale, care s-ar cere a fi îmbinate cu o prezență scenică mai bogată în resurse interpretative. Vioaie, plină de antren, Constanța Cîmpeanu crează cu aplomb rolul Hannei, prietena și confidenta Julici. Un tip pitoresc de îndrăgostit fără perspective, ridicol și bîlbîit, este construit cu ingeniozitate de către Toni Buiacici ; păcat doar că posibilitățile sale vocale nu sînt la nivelul celor actoricești. Cuplul alcătuit din experimentatul Nae Roman și debutanta (la Operetă, nu însă și pe scenă, avînd o practică bogată ca actriță la Teatrul C.F.R. Giulești) Tamara Buciuceanu conturează cu pregnanță și umor rolurile unchiului Josse și ale mătușii Wimpel, în timp ce N. Ionescu Dodo realizează un personaj de cuceritor „irezistibil" în cîteva trăsături marcante.

Autoritar, Constantin Rădulescu reușește să închege sub bagheta sa latura muzicală a spectacolului, intervenind cu promptitudine ori de cîte ori disciplina de ansamblu riscă să fie compromisă.

J.-V. PANDELESCU
EDGAR ELIAN

Timișoara

Oratoriul „Samson" de Haendel

Într-un mod, foarte general, muzica lui Haendel, ca și a marelui său contemporan, — Bach, poate fi definită ca o sinteză a experienței unui mileniu de polifonie. Un interpret subtil însă, găsește în arta lui Haendel elemente care-l deosebesc mult de ceilalți compozitori ai epocii, constituindu-l în limitele unei personalități bine conturate.

Produs al școlii contrapunctiștilor nord-germani, Haendel a luat în cei trei ani petrecuți în Italia, lumina și căldura urmașilor Renașterii, dezvoltîndu-și considerabil simțul dramatic, învățînd să dea mai multă libertate fanteziei și armoniei ; în Anglia secolului XVIII a învățat să iubească libertatea mai mult decît putea s-o facă în oricare altă țară din Europa acelor timpuri. El a pășit astfel, cu riscul încălcării severității tradiționale, într-o nouă epocă a muzicii.

Se pare că tocmai claritatea exprimării acestor trăsături au constituit cheia recentului succes al dirijorului Ion Românu cu oratoriul „Samson", la Timișoara. Lucrarea de proporții considerabile, „Samson" angrenează un aparat complex, format din soliști, cor și orchestră, dar mai ales cor, căci Haendel — ca de altfel și Bach — consideră corul un personaj viu, participant direct la desfășurarea acțiunii, mai expresiv și mai puternic decît personajele solistice. El tratează vocile în registrele cele mai diverse, în culorile cele mai variate, armonic sau polifonic, întotdeauna pe întinderile cele mai adecvate execuției vocale.

Ansamblu echilibrat, cu o admirabilă educație în stilul polifonic (Corul Izraeliților nr. 9 ; Corul preoților din Dagon Nr. 20), Corul Filarmonicii din Timișoara a strălucit în momentele de nuanță eroică (Sunați trompete" ; Corul final) demonstrînd prin precizia atacurilor, perfecțiunea dicției, acurateță și mobilitate vocală (corul „Madrigal" a dovedit-o la rîndul său) inutilitatea antrenării unui număr exagerat de coriști într-o lucrare de acest gen.

În versiunea lui Ion Românu, părțile corale au sprijinit, asemenea unor stîlpi susținători, întregul oratoriu, asigurîndu-i o desfășurare unitară în cadrul căreia soliștii și orchestra au evoluat în mod firesc.

Dintre soliști, Marius Rintzler, — deținătorul a două roluri paralele — (Manoah și Harapha) s-a remarcat prin puritatea stilistică și calitatea vocală, Viorica Cortez-Guguianu — (Micah) — o voce generoasă și de o frumoasă egalitate în toate registrele, Nicolae Zaharie — (Samson) și Eleonora Oarcea (Dalila) și-au adus contribuția la reușita concertului.

Ion Românu, dirijorul permanent al corului Filarmonicii timișorene, a condus întregul ansamblu cu gesturi sobre dar precise. Izvorîtă dintr-o profundă înțelegere a sensului muzicii și o bogată experiență, concepția sa asupra lucrării s-a impus cu convingere.

ALEXANDRU ȘUMSKI

Noul Teatru-Mare din Varşovia

În ultimele luni ale anului trecut s-a inaugurat, la Varşovia, noul „Teatr Wielki", construit în locul celui vechi. Prima scenă naţională poloneză a fost creată în 1865 din impulsul lui Stanislaw-August Poniatowsky, iar între 1825—1833 s-a clădit în oraşul Varşovia „Teatr Wielki", care a fost distrus în timpul invaziei hitleriste. Acum, întregul popor polonez a contribuit la reclădirea lui, arhitect fiind Bogdan Puiewski. Pe placa de la intrare se spune : „Teatrul a fost deschis la 19 noiembrie 1965 ca să slujească cauza şi arta poporului". Astfel că, la această dată, s-a sărbătorit 200 de ani de la înfiinţarea primei scene naţionale poloneze precum şi inaugurarea noii clădiri a lui „Teatr Wielki".

Festivităţile s-au deschis cu un concert festiv, având în program : „Doua Bordee" de Karol Kurpinski, fragmente din operele lui Woyciech Boguslawski şi Leon Schiller ; fragmente din opera „Halka" de Moniuszko ; „Balada despre Piaţa Teatrului" de Broniewski ; „Redek" şi „Dans al guralilor" din „Baletul" lui H. Szymanowski ; „Mazurka" din Palatul groazei" de Moniuszko. Au luat parte orchestra şi corul Televiziunii poloneze, sub bagheta lui Mieczystaw Mierzejewski şi Zdzislaw Gorzynski şi orchestra Filarmonicii naţionale, dirijată de Witold Rowicki.

În aceeaşi zi a fost inaugurat şi Muzeul Teatrului, cuprinzînd expoziţia : „Amintiri teatrale varşoviene 1765—1965", organizată de J. Szezublewski.

În zilele următoare s-au reprezentat : „Straszny Dwór" (Palatul groazei) de Moniuszko, dirijor Witold Rowicki, „Halka" de Moniuszko ; baletul „Pan Twardowski" de Rozycki ; „Grol Roger" (Craiul Roger) de Szymanovski, dirijor fiind M. Mierzejewski, regizor B. Horowiez, după aceste lucrări poloneze urmînd opera „Don Carlos" de G. Verdi şi o „seară Strawinski", dîndu-se „Oedip Rege", „Orfeu" şi „Sacre du printemps".

Critica a accentuat caracterul profund naţional a lucrării „Palatul Groazei", (Josef Kanski), a apreciat mult „Halka" şi a subliniat cu multă căldură opera lui Szymanowski. Ludwig Erhardt compară „Król Roger cu Simfonia a III-a şi „Stabat Mater" ale aceluiaşi autor şi opune concepţia bizantină celei helenistice, misticismul medieval sensualităţii păgîne.

Dintre personalităţile străine prezente la festivităţi, Aniela Mlynowska-Rubisntein (fiica fostului director şi dirijor al vechiului teatru) îşi arată mulţumirea pentru clădirea „care întruneşte modernul cu vechea tradiţie a clădirilor de operă". Vilem Pospişil, compară noua clădire a Teatrului Mare din Varşovia cu cea a Teatrului Brno recent inaugurată şi ea. Apreciind spectacolele stăruie asupra unei concepţii mai moderne, opera trebuind după părerea sa" să se apropie mult de teatrul dramatic. „Dmitri Kabalewski a declarat că „opera nu numai că nu moare, cum ar vrea să creadă unii, ci renaşte", aceasta fiind nu numai o credinţă personală ci a multor compozitori din U.R.S.S. Peter Heyworth, criticul muzical englez compară marea clădire a Teatrului Mare din Varşovia cu opera din Viena şi aceasta reconstruită de curînd, cu cea din Lipsca, şi cu cea din Berlin, ultramodernă, punînd noi probleme de acustică. În ce priveşte spectacolele la care a asistat, faţă de realizările de operă din Germania unde se pune accentul pe arta actorului mai mult decît pe cîntec, P. Heyworth constată că la Varşovia se stăruie asupra cîntecului. Peter Varnaj, compozitorul şi criticul muzical din R. P. Ungaria, preţuieşte foarte mult orchestra pe care o găseşte la „nivelul mondial". K. H. Hagen, criticul muzical al lui „Neues Deutschland" din R.D.G., arată că noua clădire a Teatrului Mare din Varşovia şi reprezentarea operelor poloneze vor avea drept urmare deşteptarea interesului şi în Germania cu privire la operele slave. Apreciază mult muzica lui Szymanovski din „Król Roger".

Seară de muzică românească

Seara de muzică simfonică românească, organizată nu demult de filarmonica de stat regională din Lugansk a constituit o dare de seamă a creaţiei tînărului dirijor K. Krimeţ şi debutul concertistic pe scena filarmonicii al violonistului I. Koganov, laureat al concursurilor internaţionale, docent al institutului de stat pedagogic „T. G. Sevcenko" din Lugansk.

Aceasta este a doua seară de muzică simfonică, dedicată creaţiei compozitorilor din ţările socialiste frăţeşti (prima a fost dedicată muzicii poloneze) organizată în cadrul actualei stagiuni din Lugansk.

Printre diferitele lucrări ale compozitorilor români contemporani, prezentate în concert, un deosebit interes au trezit două lucrări, interpretate pentru prima oară la noi în Uniunea Sovietică — este vorba de „Rapsodia dobrogeană" de Ludovic Feldman şi „Rapsodia română" pentru vioară şi orchestră de Emanoil Elenescu.

„Rapsodia dobrogeană" dezvăluie uimitoarea bogăţie intonaţională şi ritmică a muzicii populare din România. Meditaţia elegiacă este transfigurată de un motiv uşor de dans, sonoritatea epică face loc unor motive de fluer. În-

treaga lucrare este dominată de un optimism luminos, ferm, caracteristic popular. Este una din lucrările mai complicate prezentate în cadrul concertului. Dirijorul şi orchestra au stăpînit cu destulă libertate ritmica alambicată şi factura complicată a rapsodiei.

„Rapsodia română" pentru vioară şi orchestră de Elenescu este o lucrare de virtuozitate construită pe un plan concertistic mare. Interpretul — violonistul solist I. Koganov a interpretat pentru prima oară această rapsodie în anul 1938 la Belgrad, orchestra simfonică fiind dirijată chiar de compozitor. După această primă interpretare „Rapsodia română" de Elenescu a fost distinsă cu premiul „George Enescu". Timp de 28 de ani violonistul I. Koganov n-a mai avut prilejul să cînte această rapsodie. Şi iată că prilejul ca această remarcabilă lucrare a lui Elenescu să fie interpretată pentru a doua oară, s-a ivit la Lugansk. Este evident că interpretarea Rapsodiei i-a adus solistului o mare bucurie. Bogăţia şi plinătatea sunetului, desăvîrşirea tehnică şi profunda emoţie împletite cu tratarea convingătoare a lucrării, au ajutat violonistului solist şi dirijorului să dezvăluie tabloul popular larg şi pitoresc cuprins în Rapsodie.

Lucrarea „Preludiu simfonic" de Ion Dumitrescu nu conţine motive româneşti autentice. Cu toate acestea, compozitorul a reuşit să pătrundă adînc în sufletul muzical al poporului său. Temele — imagini, diferite prin caracterul lor, sînt prezentate ca episoade separate din viaţa poporului.

Un deosebit interes din partea auditorilor a trezit prima parte din „Privelişti moldoveneşti" („Pe malul Tazlăului") de Mihail Jora. Este o originală nocturnă lirică-contemplativă. Dirijorul şi orchestra au reuşit să transmită acea incertitudine aeriană din partitura „privelişte-lor".

În încheierea concertului a fost interpretată Rapsodia I-a de George Enescu, lucrare care se bucură de popularitate la noi în Uniunea Sovietică.

Dirijorul K. Krimeţ şi solistul I. Koganov s-au achitat cu succes de sarcina dificilă şi plină de răspundere pe care au avut-o. Orchestra filarmonicii din Lugansk a sunat sigur, armonios şi expresiv.

V. V. GOLOVANOV

Festivalul muzical internaţional de la Russe

La Festivalul muzical din Russe din acest an alături de cîteva ansambluri de prim ordin, au fost invitate orchestra şi corul Radioteleviziunii Române.

Este a şasea ediţie cu participarea de fiecare dată a unor orchestre, coruri, formaţii de cameră, solişti şi dirijori din R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă, U.R.S.S., R. P. Ungară, R. S. F. Iugoslavia, Republica Socialistă România şi R. P. Bulgară.

Muzica clasică şi romantică alternează armonios cu valorile majore, intrate în circuitul universal, ale şcolilor naţionale de compoziţie.

Începînd cu acest an, la Russe a luat naştere încă un festival „de iarnă" (ianuarie), avînd ca temă creaţia unui singur compozitor clasic : anul acesta Mozart, anul viitor Beethoven.

În cadrul Festivalului din martie, orchestra şi corul Radio din Bucureşti au prezentat două concerte, marcînd punctul culminant al acestei competiţii muzicale.

Primul program a fost în întregime dedicat muzicii româneşti : „Preludiul Simfonic" de Ion Dumitrescu, orchestrat cu brio, una din lucrările cele mai realizate ale repertoriului orchestral românesc ; suita „Întoarcerea din adîncuri" de M. Jora cu ritmurile debordante ale Dansului Flăcăilor şi Pehlivăniei, ritmuri colorate pregnant, maleabile şi nervoase ; „Coloana infinită" de T. Olah în care culorile timbrale diverse şi prezenţa concertantă a bateriei, reclamînd o mare virtuozitate tehnică, realizează efecte interesante şi în ciuda aparentei fragmentări, o mare fluiditate ; „Vox Maris" de G. Enescu lucrare concepută dramatic, sondînd spaţiile profunde ale destinului uman, unitară, cu o curbă tensivă perfect echilibrată ; un program ce reprezintă o parte din cele mai bune creaţii ale şcolii de compoziţie româneşti, contemporane, într-un crescendo care culminează cu drama enesciană, ilustrînd în fiecare lucrare o personalitate marcantă, cu un univers propriu, original.

Succesul de public (într-o sală de 700 locuri, arhiplină), ovaţiile prelungite, manifestaţiile de simpatie, au confirmat valoarea muzicii româneşti, diversă şi vie, pe un drum interesant spre universalitate ca mesaj şi realizare.

Într-o convorbire după concert, Ilia Tenekov, prim dirijor al Filarmonicii şi director al operei din Russe, preşedintele comisiei de organizare a Festivalului, ne-a declarat : „Impresiile mele după concertul orchestrei şi corului dumneavoastră sînt diferite şi bogate. Ţin să subliniez în primul rînd execuţia de foarte bună calitate a programului. Cei patru compozitori români, prezenţi în această seară constituie patru stiluri diferite, iar publicul din Russe, care a avut ocazia să audieze încă un concert integral de muzică românească în 1961, dirijat de regretatul Dinu Niculescu, le-a făcut o primire foarte călduroasă.

Ritmurile maestrului Jora sînt apropiate muzicii noastre — Jora e un compozitor în vîrstă care scrie ca un tînăr. G. Enescu este un compozitor de mare clasă şi Vox Maris a lăsat o puternică impresie. Rapsodia I-a oferită la bis e iubită de noi ca şi Rapsodia bulgară de Vladigherov".

Iată şi părerea presei bulgare — I. Petcov îşi intitulează elogios articolul său din „Dunavska Pravda" din 5.IV.1966 „Maeştrii simfonişti din Bucureşti". Spicuim cîteva fragmente : „1 Aprilie pe scena Casei de cultură, primul contact al colectivului simfonic din România cu publicul din Russe, la acest festival. Primul şi de neuitat !... „Preludiul simfonic" al lui I. Dumitrescu a creat o atmosferă sărbătorească. Această operă a fost prezentată cu însufleţire de un colectiv virtuos, sub bagheta dirijorului Iosif Conta. ...De asemenea a entuziasmat suita din baletul „Întoarcerea din adîncuri" de M. Jora... Toată stima şi recunoştinţa pentru poemul simfonic „Vox Maris" de G. Enescu — expresia adevăratei arte şi o adîncă analiză filozofică a dramei omului... După Filar-

monica din București care a fost invitată anul trecut la noi, orchestra Radio a demonstrat încă o dată înflorirea culturii muzicale din România. Orchestra Radio e un colectiv cu reputație mondială ajuns la înalte culmi interpretative mulțumită unei remarcabile tehnici, cu o sonoritate omogenă, un colorit orchestral cald și precis.

...Elegantul și precisul gest al lui Conta sculptează obiectul muzical. Conta este un artist care stabilește foarte rapid cel mai intim sentiment de comuniune cu publicul, și captivează".

Articolul lui I. Petrov subliniază în plus și faptul că orchestra a reușit să entuziasmeze publicul cu un program în întregime necunoscut, modern, aspect remarcat și în articolul de prezentare a orchestrei semnat de A. Nicolov: „Se pare că orchestra, conducerea ei, au un subliniat gust pentru muzica contemporană... aproape la fiecare concert este interpretată cîte o lucrare națională", demonstrînd o dată în plus buna orientare în materie de repertoriu a direcției orchestrei Radio.

În cel de al doilea concert orchestra și corul Radioteleviziunii au prezentat publicului bulgar „Missa solemnis", monumentala și dramatica lucrare beethoveniană.

În cronica sa din „Dunavska Pravda" din 6.IV.1966 B. Nicolov comentează astfel concertul: „Execuția oaspeților români s-a distins prin redarea spiritului adevărat și adînc al lucrării... Iosif Conta ne-a arătat din nou calitățile lui profesionale și artistice... Ca și în primul concert. orchestra s-a afirmat ca un desăvîrșit și sensibil colectiv, cu o fină simțire a dinamicii. Orchestra și corul au creat o veritabilă unitate dramatică. Ca solo remarcăm execuția concert-maestrului (R. Zvorișteanu — s.n.) cu temperamentul său bine determinat și personal... O mare contribuție la succesul concertului și-au dat-o soliștii vocali, E. Petrescu, Marta Kesler, V. Teodorian și M. Rintzler. Ei au cîntat cu grijă de a se încadra în ansamblu, relevînd calități de înaltă clasă... Publicul din Russe a fost fericit să asculte geniala lucrare a lui Beethoven în marele spirit artistic oferit de oaspeții români.

Închiderea festivalului a revenit Filarmonicii din Russe și corului bulgar „Svetoslav Obretenov" cu concertul în do minor pentru pian și orchestră de Mozart și Simfonia a IX-a de Beethoven, sub conducerea dirijorului iugoslav Jivroin Zdravcovici.

Într-un interviu acordat ziarului „Rabotnicesko Delo" compozitorul bulgar Alexandr Raicev (autorul operei „Podul" în versiunea operei din Russe) declara: „Al VI-lea festival muzical al nostru s-a transformat într-o mare sărbătoare a muzicienilor din țările dunărene. Un mare eveniment l-a constituit prezența orchestrei și corului Radio din București. De neuitat rămîne execuția pentru prima dată la noi a Missei Solemnis.

O mare curiozitate a constituit-o Filarmonica din Dresda (dirijată de Heinz Bongartz, două concerte cu lucrări de Mozart, Beethoven, I. Kurtz, Bruch, R. Strauss, Brahms — s.n.). Ne-a rămas trainic întipărită în memorie interpretarea orchestrei de cameră din Praga (două concerte cu lucrări de Vivaldi, Marcello, Mozart, Roussel, Britten, Martinu, Janacek — formație cu un mare număr de concerte în toată Europa și America de sud, omogenă, suplă, calitativă — s.n.) și a soliștilor: violoniștii Igor Bezrodnîi, Jean Termergherian, pianiștii Evgheni Malinin și Imre Ungar, violonista bulgară Dina Schneiderman, violoncelistul Zdravco Iordanov și alții. A fost bine reprezentată și cultura muzicală bulgară prin Orchestra Radio din Sofia, sub conducerea lui Vasil Stefanov, orchestra simfonică a tineretului din Russe, frumosul ansamblu al operei din Russe și în sfîrșit filarmoniștii din Russe, organizatorii festivalului".

Despărțindu-ne de gazdele noastre, păstrăm în amintire acest Festival, viu, efervescent, stabilit în tradiția festivalelor muzicale internaționale, cu un context muzical prestigios, pe care-l creează artiștii străini și bulgari prezenți în fiecare an.

★

Apreciind cu entuziasm „înalta măestrie a oaspeților români" dirijorul Ilia Temkov, președintele comisiei de organizare a festivalului „Zilele muzicale din Martie" Russe 1966, sublinia, între altele, „aplauzele entuziaste cu care au fost întîmpinate primele două lucrări ale programului: Preludiu simfonic, de Ion Dumitrescu și Suita „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora". În continuare muzicianul bulgar arată: „Încîntător a răsunat poemul simfonic „Vox Maris" al lui George Enescu, personalitate care, prin calitățile sale de muzician complex a ridicat pe plan mondial, prestigiul culturii muzicale românești.

Impresii contradictorii a generat lucrarea tînărului compozitor român Tiberiu Olah, „Coloana fără sfîrșit".

Publicul orașului nostru a acordat acestei creații, interesul unui experiment, care totuși dovedește incontestabilul talent al tînărului compozitor.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii din București a interpretat lucrările compozitorilor români cu multă dragoste și pătrundere a sensului muzicii; este o formație disciplinată care răspunde excepțional indicațiilor dirijorului, un ansamblu cu o sonoritate deosebit de frumoasă.

Fără să exagerez, pot afirma că al doilea concert al oaspeților noștri români a constituit punctul culminant al festivalului. Pentru prima oară în orașul nostru a răsunat cu o putere sguduitoare magnifica lucrare a lui Beethoven „Missa Solemnis". Această capodoperă a muzicii universale a ridicat dintr-o dată nivelul artistic al întregului festival. Ideile profund umane, ale marelui compozitor au creat o atmosferă de fraternitate și înțelegere intimă. Scena și sala au fost unite într-o emoționantă îmbrățișare, care a cuprins inimile interpreților români și ale ascultătorilor bulgari. A fost o seară de neuitat, de bucurie și încîntare. Publicul a aplaudat spontan, entuziasmat de măestria interpretativă a oaspeților români: paleta multicoloră de sunete, ritmica expresivă, frumusețea veșnic vie a armoniilor beethoveniene, toate au fost redate cu noblețe de orchestră, de excelentul cor condus de dirijorul Aurel Grigoraș și de minunații soliști Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian și Marius Rintzler.

Amîndouă concertele corului și orchestrei simfonice ale Radioteleviziunii Române dirijate de Iosif Conta au fost adînc prețuite de lumea noastră muzicală. Dirijorul Iosif Conta este o personalitate bine cunoscută de noi; talentul său creator temperamentul său artistic, autoritatea sa la pupitru, a constituit punctul luminos al festivalului și temelia succesului celor două seri de concert.

Lui și colaboratorilor săi, le adresez mulțumirile calde pentru frățeasca colaborare în festivalul nostru „zilele muzicale din martie" de la Russe și îmi exprim sincera dorință pentru o nouă întîlnire cu excelenta artă românească".

DAN SCURTULESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ

Cuprinsul

Înfăptuiri şi perspective ale muzicologiei noastre 1

ÎN CONTINUAREA DISCUŢIEI PE TEMA :

ASPECTE ALE RELAŢIEI ÎNTRE CARACTERUL UNIVERSAL ŞI NAŢIONAL ÎN MUZICĂ

Sabin Drăgoi
Un izvor nesecat de originalitate 10

Tudor Ciortea
Chemare de a rosti un cuvînt propriu 11

Th. Grigoriu
Adevărul artistic 12

Aurel Stroe
Gînduri despre tradiţie 12

George Bălan
Mesajul universal al muzicii româneşti 13

Romeo Ghircoiaşiu
Muzica românească expresie a corelaţiei naţional-universal 16

PROFILURI DE COMPOZITORI

Zeno Vancea
Theodor Rogalski 19

TRIBUNA CREAŢIEI

Carmen Petra-Basacopol
Simfonietta de Mircea Chiriac 23

Doru Popovici
Cîntecul stelelor de M. Mitrea Celarianu
Madrigale de Octav Nemescu 25

Rodica Oana Pop
Simfonia „Ostinato" de Dan Voiculescu 26

DIN PRESA STRĂINĂ

Un articol al lui Menuhin despre Enescu 27

★

Gheorghe Ciobanu
Moştenire şi sensuri actuale în cercetarea folclorului 29

Emilia Comişel
Tradiţie şi inovaţie în creaţia populară 32

PUNCTE DE VEDERE

Dieter Acker
Trăsături ale creaţiei vocal-instrumentale a lui Webern 36

J.-V. Pandelescu şi Edgar Elian
Pe marginea vieţii muzicale 41

Alex. Şumski
Timişoara : Oratoriul „Samson" de Haendel 45

DE PESTE HOTARE

Noul Teatru-Mare din Varşovia 46

V. V. Golovanov
Seară de muzică românească 46

Dan Scurtulescu
Festivalul muzical internaţional de la Russe 47

Sommaire

Realisations et perspectives de la musicologie roumaine 1

(suite) sur le thème :
CARACTÈRE NATIONAL ET UNIVERSEL DANS LA MUSIQUE.

Sabin Drăgoi
Une source inépuisable d'orgiginalité 10

Tudor Ciortea
La mission de s'afirmer avec originalité 11

Th. Grigoriu
La vérité artistique 12

Aurel Stroe
À propos de la tradition 12

George Bălan
Le message universel de la musique roumaine 13

Romeo Ghircoiaşiu
La musique roumaine, expression de la corélation du national avec l'universel 16

PROFILS DE COMPOSITEURS

Zeno Vancea
Theodor Rogalski 19

NOUVELLES CRÉATIONS

Carmen Petra-Basacopol
La Symphoniette de Mircea Chiriac 23

Doru Popovici
Le chant des étoiles de M. Mitrea Celarianu
Madrigaux de Octav Nemescu 25

Rodica Oana Pop
La Symphonie „Ostinato" de Dan Voiculescu 26

LA PRESSE ÉTRANGÈRE

Un article de Menuhin sur Georges Enesco 27

★

Gheorghe Ciobanu
L'héritage et les sens actuels des investigations dans le domaine du folclore 29

Emilia Comişel
Tradition et innovation dans la creation populaire 32

POINTS DE VUE

Dieter Acker
Sur quelques traits de la création vocale-instrumentale de Webern 36

J.-V. Pandelescu et Edgar Elian
En marge de la vie musicale 41

Alex. Sumski
L'oratoire „Samson" de Haendel à Timişoara 45

NOTES DE L'ÉTRANGER

Le nouveau Grand Théâtre de Varsovie 46

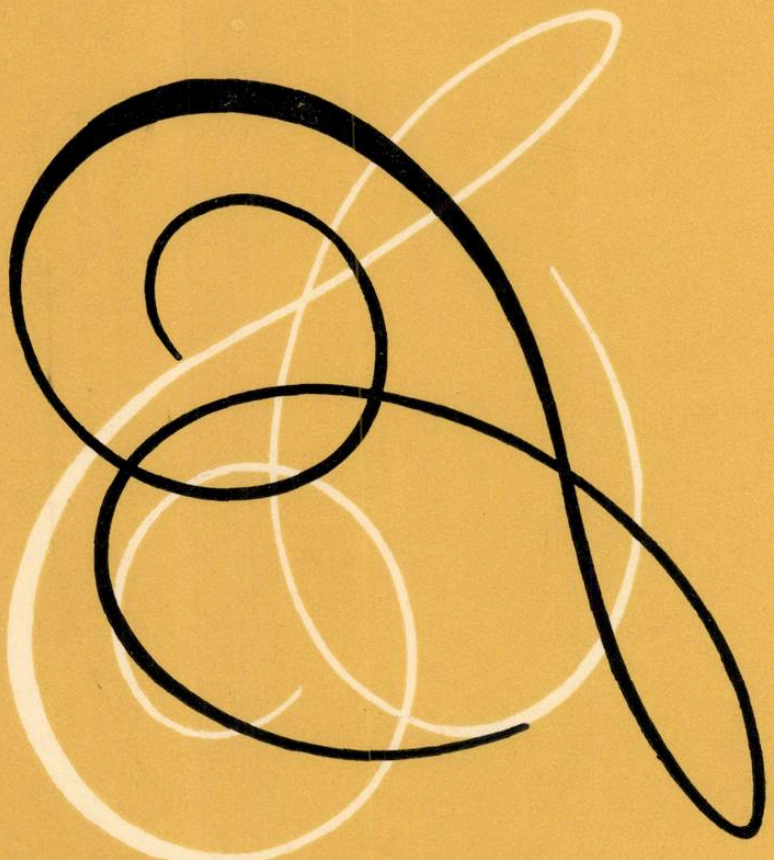
V. V. Golovanov
Soirée de musique roumaine 46

Dan Scurtulescu
Le Festival international de musique de Russé 47

I. P. „Informaţia" — c. 3527

64.421

LEI 7



muzica

IUNIE

1966

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

6

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 6 IUNIE 1966

DISCUŢII

Valoarea etică a creaţiei

de Marţian Negrea

G. F. Avîntul general al culturii şi artei româneşti din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale a însemnat şi afirmarea cu tot mai multă vigoare a culturii muzicale. Este momentul în care se pun bazele moderne şi se defineşte personalitatea acestei culturi, în multiplele sale modalităţi de manifestare — de la viaţa de concert, la interpretarea muzicii de cameră, de la corul de amatori la redarea cu forţe româneşti şi pe scene româneşti, a repertoriului universal de operă, de la învăţămîntul muzical ce pregătea drumul în artă al talentelor autohtone şi pînă la ştiinţa muzicii, chemată să dezvăluie tuturora frumuseţile nepieritoare al folclorului nostru şi să se pună în valoare tradiţiile. Creaţia originală atingea tot atunci un punct de maturitate. O pleiadă de compozitori, formaţi în ţară sau în conservatoarele din străinătate, se angajează hotărît pe linia promovării unei arte naţionale. Continuînd opera antecesorilor imediaţi : Dima, Musicescu, Kiriac, Vidu şi reunindu-şi eforturile cu marele George Enescu, compozitorii începutului şi mijlocului de veac, dintre care citäm pe Ion Nonna Otescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, dau expresie artistică unei estetici naţionale, traduc în forme sensibile idealul afirmării specificului nostru, toarnă în tiparele evoluate ale artei sunetelor folclorul — această limbă maternă a compozitorului.

În ambianţa de căutări şi intense frămîntări, creaţia lui Marţian Negrea a cunoscut primele căutări, făgaşul stilului său precizîndu-se apoi cu personalitate, cu deosebit relief. Creaţia sa îmbrăţişînd domenii variate : simfonic, de cameră, operă, lied şi cor reprezintă o piatră de temelie în afirmarea muzicii noastre. Atît melomanul care gustă frumuseţile plămădite din dragostea pentru natură şi oamenii patriei aşa cum răzbat ele din Rapsodii, din suitele „Impresii de la ţară", „Poveşti din Grui", „Munţii Apuseni" cît şi istoricul sau exegetul de artă care îşi propun a stabili contribuţia sa la fundamentarea unei direcţii stilistice în creaţia noastră, vor recunoaşte compozitorului şi operei sale un netăgăduit prestigiu. Profesorul care aproape jumătate de veac nu şi-a precupeţit eforturile în a edifica generaţii de muzicieni, în a-i iniţia în arta compoziţiei şi-a cîştigat, de asemenea, merite deosebite. Experienţa anilor de profesorat la Conservatoarele din Cluj şi Bucureşti s-a concretizat în apreciatele tratate de contrapunct şi fugă, de armonie, de forme şi de instrumentaţie. Aceste lucrări didactic-ştiinţifice vădesc înalta cultură a profesorului, fundată pe experienţa muzicii clasice ; dar ele conţin totodată principii de tehnică muzicală raportate la stilurile muzicii contemporane, soluţii pentru valorificarea în forme evoluate a elementelor modale şi de construcţie ale cîntecului nostru popular. Ar fi interesant, maestre Marţian Negrea, să ne evocaţi ambianţa artistică şi de idei în care s-a dezvoltat creaţia noastră muzicală cu decenii în urmă şi procesul de afirmare a specificului ei naţional. Aceasta cu

atît mai mult, cu cît ați fost unul dintre creatorii care v-ați angajat, încă de la începutul activității dvs. componistice, pe făgașul esteticii naționale.

M. N. V-ați referit la o perioadă foarte importantă din istoria apropiată a muzicii noastre. Într-adevăr, fac parte din generația de compozitori care au militat prin creație și prin întreaga activitate pe tărîm muzical, la consolidarea muzicii moderne românești. Pe vremea aceea însăși formarea unui muzician era o problemă complicată. Majoritatea învățau, dacă năzuiau spre o însușire temeinică a profesiunii noastre, în străinătate. Eu am ales unul din centrele de prestigiu : Viena. Alții au ales Parisul, Berlinul sau Roma. Știința muzicii se învăța temeinic acolo iar viața muzicală ce pulsa în aceste metropole te punea în contact direct cu cele mai noi tendințe și cuceriri în arta compoziției. Mă gîndesc la dascălii mei de la Viena, la românul Eusebie Mandicevski, care preda la Academie armonia și contrapunctul, un om deosebit, care m-a sprijinit cu dragoste, la profesorii mei de compoziție Franz Schmidt, Franz Schalck, Richard Strauss. L-am cunoscut și pe Schönberg, personalitate încă de pe atunci atît de controversată, care în fața noastră, a studenților, și-a expus, nu odată, principiile și și-a exemplificat compozițiile dodecafonice.

Mediul vienez era, fără îndoială, captivant. Îți trebuia multă tenacitate și încredere în forțele proprii pentru a nu te lăsa furat de diverse mode, pentru a găsi rezonanțele universului tău sufletesc.

Întors în țară cu o pregătire serioasă, academică, m-am integrat cu tot entuziasmul în acea mișcare, care, așa cum spuneați, năzuia spre conturarea unui specific al nostru, în toate domeniile. Dacă literatura, artele plastice își creiaseră mai de mult un drum, bizuindu-se pe o tradiție mai veche, muzica era abia la începuturi. În primul rînd își punea bazele organizatorice, își crea organismele vieții muzicale, căci în acel timp au luat ființă operele din București și Cluj, Conservatorul din Cluj, Societatea compozitorilor români, ș.a. Nu puteai să rămîi pasiv în fața acestei mișcări legitime, ce ne-a dat instituțiile superioare ale activității muzicale, instituții pe care le așteptam de atîta vreme. Mai întîi ca profesor suplinitor și apoi ca profesor titular la Conservatorul din Cluj, al cărui director era Gheorghe Dima, mi-am adus de la început contribuția.

O seamă de compozitori și interpreți, pregătiți în conservatoarele din străinătate, printre care menționez pe Mihail Jora, Florica Musicescu, Constantin Stroescu, și-au început în țară o carieră didactică plină de responsabilitate. Grație activității lor, nivelul general al învățămîntului și, implicit, al întregului mediu muzical românesc s-a ridicat continuu. Astăzi, instituțiile noastre de învățămînt superior se situează — fără a considera afirmația exagerată — printre primele din lume.

Dar tărîmul pe care specificul național se situa cu deosebită acuitate reclamînd adîncime și autenticitate, era acela al creației. Consider că efortul meu se îndrepta, în linii mari, spre același țel urmărit și de mulți dintre colegii mei de generație, desigur, fiecare concepîndu-și opera componistică în conformitate cu concepția sa artistică, în funcție de formația prealabilă, și în fine, de temperament, de gustul său.

G. F. Privind lucrările dumneavoastră de început, unele scrise chiar în timpul studiilor la Academia din Viena, se poate desprinde încă de pe atunci o anumită înclinație spre concilierea formei tradiționale cu intonația folclorică. Mă gîndesc la „Preludiul și Fuga pentru cvartet de coarde" op. 2, la „Rondo-ul în si minor" op. 4 și mai ales la „Sonata în sol bemol major" pentru pian op. 5.

M. N. Această cerință a îmbinării a ceea ce oferă mai valoros și durabil tradiția, fie ea mai îndepărtată sau mai apropiată, cu universul bogat al cîntecului nostru popular, rămîne, cred, un adevăr valabil pentru întreaga mea creație. Dar în timp ce lucrările la care v-ați referit mai lasă să se întrevadă preocuparea pentru realizarea echilibrului formei, iar tematica folclorică încearcă să se adapteze legilor clasice, în lucrările care au urmat : Suita „Impresii de la țară" sau Sonatina pentru pian — tematica românească ocupă un loc preponderent, ea fiind aceea care generează celalalte elemente de limbaj.

A fost un timp cînd m-am adresat manierei rapsodice — dovadă cele două lucrări de acest gen pe care le-am scris, considerînd-o aptă pentru prezentarea, în bogat veșmînt armonico-orchestral, a cîntecelor și jocurilor noastre.

Dacă astăzi ne putem mîndri cu o bogată și valoroasă creație aparținînd tuturor generațiilor de compozitori, de la vîrstnici și pînă la cei mai tineri, creație care ne reprezintă cu cinste în lume tocmai pentru că poartă pecetea distinctă a stilului nostru, nu tot aceeași era situația cu 4—5 decenii în urmă. Pe atunci, singur Enescu izbutise turnarea în tiparul rapsodic a cîntecului popular. Dar experiența sa nu era considerată totuși convingătoare, deoarece formele mari simfonice dezvoltate din substanța muzicii populare nu fuseseră încă elaborate. Folclorul autentic nu era nici el cunoscut. Abia culegerile și studiile lui Brediceanu, Drăgoi, Bartók, Brăiloiu, aveau să ne atragă atenția nouă ca și lui Enescu, asupra valorilor inedite pe care le conține folclorul nostru.

Meritul lui Enescu a fost cu atît mai important cu cît, avînd la îndemînă o muzică folclorică eterogenă, de proveniență orășenească, a reușit să creieze lucrări de o valoare artistică superioară, elaborate cu geniu și înaltă măestrie. Infinit mai departe și mai adînc ar fi mers George Enescu pe drumul valorificării cîntecului popular dacă zăcămîntul cel mai din străfund al acestuia — folclorul țărănesc — i-ar fi fost cunoscut mai de timpuriu.

Spuneam că experiența lui Enescu în direcția tratării simfonice a folclorului a fost contestată. Faptul ar fi explicabil pentru mentalitatea de atunci a unor muzicieni. Cu titlu anecdotic, aș vrea să amintesc că Enescu a întîmpinat serioase adversități din partea unor cercuri de la noi care îl acuzau de lipsă de discernămînt în alegerea unora din melodiile Rapsodiilor, chipurile obscene... datorită textului prin care erau cunoscute ele în mediul orășenesc. Afirmația dovedea în egală măsură rea credință și ignoranță. Valoarea excepțională a actului artistic, finalitatea lui nu era prin aceasta cu nimic diminuată. Sursa muzicală însăși nu poate fi evaluată în funcție de textul cu care, întîmplător, circula melodia, fiind

cunoscută legea folclorică a vehiculării, pe aceeași melodie, a textelor diferite.

Au fost mulți dintre aceia care, în aceste condiții, au negat atunci posibilitatea tratării în forme majore a folclorului. O polemică aprinsă s-a iscat — cum se știe — în jurul acestei probleme iar vechea Revistă „Muzica" a oferit găzduire acestei polemici, publicînd opiniile creatorilor noștri grupați în două tabere. Astăzi, ridicarea unei asemenea probleme ni s-ar părea absurdă.

G. F. Aș adăuga, că alături de rapsodism, tot atunci s-a manifestat preferința pentru conținutul programatic al muzicii dumneavoastră. Imaginile și amintirile copilăriei constituie substanța poetică nu numai a suitei „Impresii de la țară" compusă în anul 1921, dar și ale Suitei simfonice „Povești din Grui", creație a anilor 1940.

M. N. Coloritul specific locului meu natal, împreună cu amintirea oamenilor și faptelor de atunci constituie substratul afectiv, conștient sau instinctiv, al unor pagini din muzica mea.

Nu m-am rezumat totuși numai la evocarea icoanelor dintr-un anume timp și loc ce-mi stăruie în memorie (deși mă gîndesc că unui Creangă universal Humulești nu i-a părut prea mic pentru a făuri o lume) ; am căutat dimpotrivă, să evoc într-o creație mai recentă — Suita „Prin Munții Apuseni", natura în tot pitorescul și splendoarea ei. Pastelul static sau dinamic ar putea caracteriza cîte una din părțile Suitei. Într-o lucrare ulterioară, „Simfonia primăverii", pitorescul cedează locul unei contemplații a naturii mai elevate. Prin aceasta, Simfonia se situiază la hotarul, în muzică, greu definibil, dintre descriptivism și dinamica sentimentelor omenești. Trebuie să spun că aceleași probleme de conținut și realizare artistică m-au frămîntat și atunci cînd am creat opera „Marin Pescarul" sau „Recviemul". În operă, care are la origine nuvela „Păcat boieresc" a lui Mihail Sadoveanu, socotesc că am izbutit să redau muzical esența conflictului psihologic și a celui social într-un climat specific vieții noastre de la țară.

G. F. Ați arătat această filiație existentă între lucrările dumneavoastră de esență programatică, ce poate fi urmărită de la primele lucrări de acest gen și pînă la „Simfonia primăverii" și mai departe pînă la poemele „Recrutul" și „Sărbătoarea muncii". Cu „Simfonia" ne aflăm însă pe tărîm, așa zicînd, al muzicii pure, simfonice...

M. N. Firul muzicii simfonice sau instrumentale se țese în creația mea paralel cu acela al muzicii programatice. Încercărilor din anii tinereții le-au urmat, pe această linie, Fantezia simfonică, Sonatina pentru pian, Patru piese pentru harpă, Cvartetul de coarde, Suita pentru clarinet și pian și — mai recent — Concertul pentru orchestră. După părerea mea, o caracteristică a operei unui compozitor constă în desăvîrșirea treptată a unor direcții stilistice, afirmate încă la începuturile activității creatoare. Asemeni unor cercuri concentrice, aceste direcții se reiau mereu, pe o altă treaptă a experienței și la un alt grad de realizare artistică. Cred că atît dorința mea de a face maleabile formele mari, dezvoltătoare ale muzicii instrumentale și simfonice, în contact cu substanța folclorică, cît și diversele modalități de tratare a valorilor folclorului — de la citat și pînă la transfigurarea modelului popular sau la creare în spiritul lui — se regăsesc în lucrările mele.

Aș vrea să insist aici asupra unor trăsături ale procesului de creație, așa cum se profilează acesta în raportul pe care creatorul cult îl stabilește cu materialul folcloric. Din practica mea componistică — ca de-altfel din aceea a tuturor compozitorilor români din ultimele decenii — s-au stabilit cele trei modalități principale, ce constituie totodată grade consecutive în realizarea complexității procesului de creație : prima, constînd în citarea în întregime a melodiei folclorice ce îndreaptă întotdeauna spre o organizare și prelucrare bine determinată ; cea de-a doua, presupunînd o atitudine mai activă față de materialul oferit, circumscrie elaborarea materialului muzical, cu destulă strictețe, față de elementele pe care le oferă preluarea doar a capului temei; cea de-a treia, faza fără îndoială cea mai dificilă, dar care reprezintă un stadiu superior este crearea în spiritul folclorului. Pentru a ajunge la acest din urmă stadiu, cunoașterea folclorului de către compozitor trebuie să fie adîncă. Oricît de valoroasă ar fi colecția Institutului nostru de etnografie și folclor — cunoscută azi în întreaga lume — numai din depozitele sau din publicațiile sale valoarea etică și estetică extraordinară a cîntului popular nu poate fi însușită. Arta folclorică poate fi cunoscută și înțeleasă numai în mediul natural în care ea a luat naștere, în contact cu trăsăturile psihice ale artiștilor populari și cu condițiile în care ea se manifestă. Deci, necesitatea, întotdeauna actuală, de a ne reîmprospăta contactul cu ambianța vie a artei populare.

G. F. Folclorul reprezintă substanța nouă care s-a impus muzicii europene în ultima sută de ani și a hotărît — cum s-a văzut — destinul școlii românești. Principiile și modul de gîndire statornicite în decursul evoluției muzicii universale s-au aplicat, treptat, universului expresiv și de construcție al cîntecului popular. Modul de gîndire universal — care nu este altceva decît rezultanta tuturor stilurilor și realizărilor în domeniul limbajului, inclusiv ale celor sugerate de școlile naționale — au evoluat în ultimele decenii într-un ritm vertiginos. Fazele acestei evoluții sînt adesea abrupte, cu legături de continuitate greu discernabile, iar legătura cu tradiția muzicii clasice sau romantice pare încă și mai îndepărtată.

M. N. Există chiar o discrepanță creată astăzi între noul stil și acela al clasicilor și romanticilor. Personal nu cred că spiritul clasic și romantic, cu semnificația lor general estetică și umană și chiar sistemul în care au scris reprezentanții de seamă ai acestor curente nu mai au nimic de spus, și-au epuizat valențele expresive.

Continuitatea sistemului clasic nu mai este avută în vedere, fiind socotită, îndeobște, ca și inexistentă. Se știe prea puțin că acumulările din domeniul armoniei funcționale — lărgită la maximum prin rezultatele importante din muzica de după „Tristan", din muzica lui Debussy, Ravel sau Schönberg — se pot aplica unei muzici oricît de evoluate. Condiția este însă, aceea a respectării unei funcționalități într-adevăr mult lărgite, dar care nu renunță la logica evoluției discursului verificată timp îndelungat în

practica de creaţie ca şi în contactul cu percepţia auditorului.

Cei care studiază astăzi compoziţia se adresează în prea mică măsură, sau chiar deloc, armoniei ce se învaţă în conservatoare. Se vizează doar efectul, iar realizarea lui porneşte de cele mai multe ori de la principii arbitrare. Armonia trebuie învăţată într-o perspectivă istorică, pentru a discerne linia sigură a evoluţiei de la Renaştere (cel puţin) şi pînă în zilele noastre. Lărgind sfera funcţionalismului, în domeniul disonanţelor de toate tipurile şi în special în domeniul disonanţelor nerezolvate aplicate tuturor treptelor, se deschide compozitorului un orizont nelimitat. Teoretic, am încercat dezvoltarea acestor posibilităţi în „Tratatul de armonie".

Oricît de mediate ar fi legăturile funcţionale dintre elementele muzicale, ele nu pot fi nici ignorate şi nici puse sub semnul egalităţii. Dodecafonismul greşeşte fundamental considerînd cele 12 sunete ale gamei cromatice temperate ca fiind egale. O liberă întrebuinţare a lor nu ar fi incompatibilă cu o ierarhizare subtilă, dar reală. Să nu mai vorbim de faptul că, în aceste condiţii ale uniformizării funcţiei, ale obţinerii unei culori cenuşii, formele de esenţă clasică, bazate pe contrastul tonal şi funcţional nu-şi mai au raţiunea de a fi. Cred că de o reală dezvoltare în acest proces, ritmul este singurul element care a avut de beneficiat. Atenţia creatorilor ne mai fiind îndreptată spre ordonarea funcţională a celorlalte date ale limbajului, ritmul a fost liber să se diversifice — prin chiar natura sa ce-l face capabil de a se integra celor mai variate structuri.

Pentru toţi paşii înainte în dezvoltarea artei muzicale trebuie luptat pînă se va ajunge la o valoare muzicală dublată de o valoare etică. Deocamdată nu putem vorbi de o valoare etică integrală. Nu toate rezolvările ingenioase corespund psihicului, lumii umane interioare. Schönberg însuşi, un artist cinstit cu sine însuşi, spunea adesea că nu toate căutările înseamnă reuşită. Încercările de a depăşi cu orice preţ ceea ce este comun sau perimat duc adesea la promovarea unor pseudo-valori. Cred de asemenea că unele sugestii ale muzicii seriale, electronice, aleatorice pot fi aplicate într-un episod cu caracter dezvoltător dintr-o lucrare care însă să-şi găsească un solid fundament în principiile funcţionalităţii.

Oricît de îndrăzneţe ar fi căutările noastre comparabile cu cercetarea unor lumi necunoscute ale cosmosului, necesitatea întoarcerii în lumea noastră, terestră, la punctul nostru sigur de sprijin, ne face să ne gîndim la necesitatea verificării acestor căutări permanente în conştiinţa umană. Creatorul care pretinde că muzica sa va fi înţeleasă doar peste o sută sau două de ani, ne avînd într-o cît de modestă măsură girul contemporanilor săi, va avea oare garanţia înţelegerii acesteia în viitor?

Convorbire realizată de **GHEORGHE FIRCA**

Cultura muzicală de mase azi

de Nicolae Paroceseu

Orînduirea noastră socialistă pune accent atît pe revoluționarea forțelor și relațiilor de producție, cît și pe revoluționarea gîndirii, a felului în care oamenii înțeleg fenomenele din natură, din societate, din conștiință. Întreaga cultură socialistă are un rol educativ fără seamăn în istorie, acela de a forma oameni capabili să construiască conștient, liberi de necesitatea oarbă și de orice alte feluri de înstrăinare a ființei lor, societatea socialistă. Unul din mijloacele prin care revoluția culturală realizează această transformare spirituală a omului, prin care îi eliberează și stimulează toate forțele creatoare, este organizarea activităților artistice de mase. Aceasta înseamnă că în socialism se pune un accent pe *rolul educativ al artei.*

Sublinierea rolului educativ al artei în concepția noastră estetică înseamnă conștiința eliberării gîndirii și practicii artistice de alienările spirituale din societatea veche, cu clase antagoniste, și nu confundarea modalității artei cu alte modalități de cunoaștere. În concepția noastră, acest rol apare ca o „necesitate înțeleasă", ca manifestare a unei legități esențiale a artei, deci ca adevărata ei libertate, și nu ca vreun fel de limitare a libertății ei, sau ca vreo formă de diminuare a „modalității estetice". De aceea în concepția noastră, frumosul artistic este indisolubil legat de capacitatea lui de a influența umanitatea în sensul celor mai nobile năzuințe ale ei, și pe care noi le concretizăm în idealul comunist. De aceea orînduirea socialistă creează premise fără seamăn în istorie pentru creșterea și apropierea continuă a celor doi factori de bază ai culturii artistice: creatorul operei de artă și masa iubitorilor ei. Una din formele ei tipic socialiste este cultura artistică de mase.

În muzică, primele manifestări au apărut odată cu primele faze ale revoluției populare, ca răsunet și totodată ca formă a ei de luptă. Desigur, rolul de avant-gardă, la început, a fost al cîntecului revoluționar muncitoresc, apoi a venit rolul cîntecului de mase, ca formă mai cuprinzătoare a vechiului cîntec de luptă, adecvat realităților și cerințelor noi. Această dinamică, proprie cîntecului în general, este determinată, cum se știe, de legătura lui funcțională strînsă cu viața și cu evenimentele ei. La cîntecul de mase, însă, această legătură este atît de nemijlocită, încît, mai ales în perioade revoluționare, îi putem urmări dinamica după curba momentelor și evenimentelor acestor perioade. O altă caracteristică a lui este aceea că, în astfel de perioade, el antrenează în sfera sa — pe baza activității politice, bine înțeles — cîntecul folcloric țărănesc și cel lăutăresc, adăugîndu-le teme de viață noi, revoluționare. Curînd, desigur, sînt antrenate și alte genuri ale muzicii, creindu-se și forme noi de activitate muzicală de mase, specifice. Iată cîteva aspecte ale acestui proces.

În perioada eliberării s-a trecut direct de la cîntecele protestatare — războiul de agresiune, exploatarea moșierească și chiaburească etc. — la cîntecele de luptă ale comuniștilor. Apoi, firește, tot ceea ce viața, conștiința și sensibilitatea au acumulat fără răgaz în anii de îndîrjite bătălii de clasă, în trecerea de la revoluția burghezo-democratică la cea socialistă, a izbucnit concentrat în momentul culminant al acestei perioade — detronarea Hohenzollernilor și proclamarea Republicii. Cîntec de ciocîrlie într-o dimineață de vară, cîntec de bucurie și de urări noii republici, așa răsunau în acompaniament de arcușe și țambale în 1948: „Plîng boerii de s'omoară / C'a plecat Vodă din țară etc. // sau „Foae verde și-o lalea / Trăiască Republica // etc.

Nu a trecut mult și apariția primei forme de agricultură socialistă, „colectiva" aduce o nouă izbucnire, prin cîntec, a bucuriei și a marilor nădejdi. Amintim doar acea formă tipică de mutație în conștiința artistică — transformarea străvechiului ritual agrar, *Cununa* (Ieud Maramureș), într-o sărbătoare socialistă a muncii agricole. Alături de alte teme permanente ale folclorului, viața satului socialist naște cîntece pe teme patriotice, politice (partid, pace etc.). Multe au un pregnant caracter militant, fenomen caracteristic perioadelor istorice concentrate, de adînci transformări revoluționare.

Aceeași îmbogățire a tematicii cîntecului folcloric apare și se menține pînă azi, fără să dea semne că ar putea rămîne în urma evenimentelor obștești, și în muzica lăutărească. Iar formațiile lor, amplificate și numite „orchestre populare", după exemplul orchestrei „Barbu Lăutarul" a Filarmonicii „George Enescu" din București, există de peste douăzeci de ani. Li se adaugă grupe vocale, corale și de soliști, grupe de dans etc. Farmecul lor cel mai atrăgător îl constituie, mai ales la raioane și comune, repertoriul, stilul și, în general, specificul lor local sau regional (folcloric) cum ar fi grupurile de fluierași, buciumași etc. Festivalul republican al cîntecului și dansului stimulează, diversifică „formulele" și repertoriile acestor formații și le transformă ad-hoc în ansambluri de cîntece și dansuri. Impresia, adesea copleșitoare, a acestor întreceri, chiar și în fazele lor prime, este greu de imaginat. Specificul concret al acestor înjghebări este tocmai contribuția autentică, vie, a maselor la cultura socialistă.

Latura educativă a cîntecului și dansului este încă mai vizibilă în activitatea *brigăzilor artistice de* agitație din fabrici și instituții, tocmai datorită adaptării tematicii la problemele colectivului respectiv de muncă. În acest fel acțiunea educativă devine foarte operativă, programele fiind, prin natura lor, „la zi" cu problemele generale și ale colectivului. La crearea acestor programe cu mozaicul lor de genuri muzicale de mase, cu rolul major al „textelor", al dansului, muzicii instrumentale etc., se adună atîta invenție, fantezie și talent, încît brigăzile devin, în multe cazuri, adevărate pepiniere de artiști amatori cultivați, de larg orizont.

Paralel, împletindu-se cu toate aceste feluri de manifestări, apar, în ritm tot mai înalt, prestigioasele formații corale. Aci cîntecul de masă este, de la început, abecedarul și totodată elementul de bază, esențial, al repertoriului. Aceste cîntece sînt compuse în cea mai mare parte de compozitori profesioniști atrași în munca pentru construirea socialismului. Rolul lor mobilizator le impune un pregnant caracter militant și o legătură din ce în ce mai strînsă cu aspectele concrete ale desfășurării noii vieți. Ca urmare, o dată cu viața se înnoiesc și ele, în același ritm, îmbogățindu-se ca melodie și ca stil coral. Tocmai această expresivitate mereu înnoită face ca rolul lor în viața și cultura muzicală a maselor să crească neîncetat. În zilele de sărbători ale Republicii, la alte diferite prilejuri solemne, în adunări sindicale, în școli, la radio sau în concerte de prestigiu artistic, totdeauna frumusețea demnă, foarte activă, a acestor cîntece trezește și ascute gustul și sensibilitatea pentru muzică, răscolește adînc și fortifică conștiința patriotică socialistă, mobilizînd-o. O cercetare a cronicii vieții culturale din anii cei mai aprinși ai revoluției noastre, ne-ar da o imagine foarte bogată a dezvoltării și propagării cîntecului folcloric și de mase în forme corale din ce în ce mai valoroase artistic. „Republică, măreață vatră" de Ion Chirescu (versuri Eugen Jebeleanu) și „Să fii partidului oștean" de Matei Socor (versuri Mihai Beniuc) sînt exemple admirabile — dar nici pe departe singurele — de frumusețe simplă, ce mobilizează și avîntă. Desigur aceste cîntece, și multe altele din constelația admirabilă ce le însoțește, vor rămîne în istorie. Dar istoria va trebui să înregistreze nu numai aceste cîntece și pe autorii lor. Ea va trebui să aibă la îndemînă, pentru viitorime, o documentație mai complexă a formelor vii, a transformărilor prin care a trecut în dezvoltarea sa cultura muzicală de mase în anii noștri, ai construcției socialiste. Afară de documente scrise și sonore sînt necesare filme documentare cu caracter etnografic pe subiecte din viața culturală vie, din cît mai multe momente istorice, din localități, medii sociale, regiuni, locuri de muncă etc. Totul ar trebui să fie realizat după un plan și metode științifice. Frumusețea unui cîntec de mase va putea apare deplin doar în acest fel de documente, unde rolul său se simte viu, în complexul vieții al cărei răsunet este. Aceasta înseamnă să ne gîndim la rolul educativ pe care cîntecul de mase al zilelor noastre va trebui să-l aibă pentru cei ce ne urmează.

Desigur, setea și dragostea pentru artă, dezvoltarea continuă a gustului muzical și diferențierea lui odată cu creșterea culturii artistice în general, într-un cuvînt dinamismul caracteristic talentului, cere permanent variație și autodepășire în repertoriu și în mijloacele de expresie. Acest lucru determină lărgirea continuă a sferei cîntecului de masă. Dar nu numai atît. Se ajunge azi, în multe cazuri, la „depășiri" care scot cîntecul cu un caracter actual și mobilizator din sfera cîntecului de mase. *Muzica corală*, iată sfera mai cuprinzătoare a acestor fenomene de creștere artistică sănătoasă a mișcării corale de mase în revoluția culturală socialistă. Sînt formații corale de amatori care, plecînd inițial de la cîntecul de masă cel mai simplu, au azi un repertoriu care parțial aparține nivelului coral profesional. Este deci tipul evoluat de formație amatoare, acela care, avînd condiții prielnice, depășește nivelul comun. Astfel sînt : corul casei de cultură din Lugoj, corurile C.F.R. Cluj, C.F.R. București și C.F.R. Iași. Corurile căminurilor culturale Fierbinți, Brănești, Baia Istria, Domnești, Topoloveni, corurile uzinelor Reșița, D.R.N.C. Constanța, Palatul de cultură Ploiești ș.a. Ele au azi în repertoriu, pe lîngă cîntece de mase propriu zise, și cîntece populare armonizate, cîntece de mase în stil de cantată sau madrigal, suite de cîntece populare, muzică preclasică, din opere etc. Azi mulți compozitori simfoniști, simțind gustul crescînd al publicului pentru muzica corală și atrași de cerințele unor

formații corale evoluate, scriu lucrări de mare valoare în acest gen. Ele se caracterizează printr-un suflu larg, și o scriitură foarte pretențioasă artistic, în care se păstrează tot ce este azi esențial, valoros în cîntecul de mase: melodicitate aleasă, sinteză a cîntecului popular și muncitoresc, tematică actuală, poezie militantă de deosebită valoare artistică.

Corul „a cappella" este, în general, și un inegalabil domeniu de experimentări foarte severe de limbaj. Dezvoltarea artei corale este, de aceea, cît se poate de bine venită în atmosfera de azi cînd se cer și se caută cu înfrigurare noi posibilități expresive ale limbajului muzicii. Este bine că gustul unui public din ce în ce mai larg cere azi această muzică atît de evoluată.

Sursa și începutul acestei înfloriri a muzicii corale este cîntecul de mase. El a fost impulsul apariției și expansiunii miilor de formații corale, al creației de opere corale și al dezvoltării gustului pentru această artă. În acest fel, foarte larg artistic și moral, trebuie înțeles rolul revoluționar al cîntecului de mase în cultura noastră muzicală nouă.

Urmîndu-și tradițiile progresiste, muzica ușoară este și ea azi cuprinsă, prin natura sa, în sfera muzicii „de mase". Dependența ei de patronii de localuri sau de teatre de revistă a rămas o amintire. Ca atare, apar și aci caracteristici tipice ale culturii socialiste atît în ce privește extinderea formațiilor, profesioniste și amatoare, cît și în ce privește conținutul și tematica: de la cvasi-generalizarea, la serate, localuri etc., a cîntecului cu caracter de dans și a dansului instrumental de tip „muzică ușoară" pînă la familiarizarea cu concertul și spectacolul de muzică ușoară, cu estrada și opereta.

Ponderea genului „ușor" în cultura muzicală de mase este azi aceeași cu a celorlalte genuri. Pentru promovarea frumosului și a poeziei în romanță, vals, cîntec liric în general, cîntec satiric, de dans etc., la festivalul anual de la Mamaia compozitorilor și interpreților le sînt decernate premii de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, de către Uniunea Tineretului Comunist, Uniunea Compozitorilor, Radio-televiziune, Uniunea Scriitorilor. Înființarea de teatre muzicale de stat în orașele regionale determină o înflorire deosebită a creației în toate ramurile muzicii ușoare. Spectacolele de acest gen — concert, estradă, operetă, revistă — cu formații profesioniste, au aceeași frecvență ca acele ale teatrului dramatic. Pe aceste scene apar frecvent și formații de amatori, cu aceleași spectacole : de la cîntece pînă la operetă și operă. Ele iau naștere mai ales în cadrul teatrelor muzicale din orașe și în marile intreprinderi industriale. La festivalurile republicane ale cîntecului și jocului, acestor formații — mai ales grupurilor vocale, instrumentale, soliștilor — li se decernează premii. Un semn al rostului artistic înalt ce revine azi muzicii ușoare îl constituie premiile și distincțiile de stat cele mai înalte acordate.

În aceste condiții, eliberată de servituțiile de odinioară, muzica noastră ușoare își îndeplinește și ea, în felul ei, rolul educativ ce caracterizează orice artă adevărată.

Rezoluția Congresului al IX-lea al P.C.R. stabilind direcțiile de dezvoltare a României în următorii cinci ani, în vederea continuării pe o treaptă superioară a procesului desăvîrșirii construcției socialiste, spune relativ la sarcinile creatorilor de artă că *„au datoria de a făuri noi opere, care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale. Creația literar-artistică trebuie să fie pătrunsă de un profund umanism socialist, oglindind politica și activitatea partidului, închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului"*. Văzute în lumina acestor perspective vast deschise spre viitor, toate împlinirile de pînă acum ale cîntecului și muzicii de mase conțin și aspecte perimate sau în perimare, care ar putea, dacă nu sînt înțelese critic, să devină frîne ale dezvoltării ei. Dar metoda conducerii revoluției culturale exclude organic mersul de la sine, factorul „întîmplare". În etapa actuală, mult mai complexă, mai cuprinzătoare, a desfășurării ei se cere o studiere mai diferențiată, mult mai adîncită a unor realități fundamentale etnografico-culturale. În funcție de structura societății noastre de azi la oraș și la sat, de noile raporturi dintre clase și pături sociale, se impune cunoașterea influențelor reciproce, a cerințelor și gusturilor artistice precum și a tuturor factorilor determinanți specifici în dezvoltarea culturii muzicale de mase. Vom arăta mai departe că realitățile situației actuale a acestei culturi cer — spre a fi depășite, spre a putea răspunde sarcinilor noi, superioare, ale culturii de mase — metode de îndrumare și organizare bazate pe o intensă muncă de cercetare științifică. La complexitatea problemelor, se adaugă și faptul că ele sînt aproape în întregime noi. Dar, față de caracterul realist al scopurilor și cerințelor revoluției culturale, față de importanța mijloacelor puse în joc de statul nostru pentru realizarea acestor scopuri, credem că nu e nimic exagerat într-o exigență metodologică mai mare a abordării problemelor înfățișate aci. Să arătăm, deci, foarte succint problemele de perspectivă și aspectele care, după părerea noastră ar fi în mod evident de natură să devină factori negativi în desfășurarea pe un plan superior, în viitor, a culturii muzicale de mase.

Căutînd să dea, în general, un conținut spiritual mai adînc și mai bogat ideii de patrie și de națiune socialistă, revoluția culturală a mers în mod firesc, cum s-a văzut, pe linia propagării intense a valorilor *folclorului țărănesc*, comoară și mărturie fără de moarte a noblețiii sufletești și talentului creator artistic al poporului nostru, și a *cîntecului muncitoresc* (numit, în stadiul său de azi, cu un nume generic „cîntec de mase"), purtător în primul rînd al ideii de luptă pentru realizarea idealurilor clasei muncitoare. Aceste două categorii de folclor au constituit odinioară, în felul lor, mari culturi muzicale de clasă, originale. Ele reflectă

clar, puternic, năzuințele și viața maselor țărănești sau muncitorești, de unde și esența lor progresistă prin definiție, realismul și permanenta lor prezență în actualitate. Ca atare ele continuă și azi să fie, permanent, creatoare de intonații noi, cerute de o necesitate expresivă adîncă, de viață. Acest limbaj intonațional este, se știe, singura sursă vie, cea mai prețioasă, a întregii noastre creații muzicale contemporane. Fără el mai ales (folclorul țărănesc și cîntecul de mase), creația riscă să oscileze mereu între o îngustare națională (epigonism folcloric) și între cosmopolitism, ambele caracteristici ideologiei burgheze. (În primul caz este vorba de o incapacitate de lărgire a sensibilității muzicale popular-naționale, în al doilea, de o lipsă de legătură cu aceasta, deci de incapacitatea de a asimila creator, pe baza tradiției vii populare, elemente intonaționale de largă circulație din afară). În afară de rolul lor educativ-estetic fără egal, folclorul țărănesc clasic și cîntecul de mase pot să fie astăzi, în cadrul educației școlare de orice fel, unul dintre cele mai eficiente mijloace de dezvoltare puternică a patriotismului socialist, și de formare a unei concepții științifice despre lume. Așa sînt de pildă cîntecele legate de sărbători ale istoriei poporului și clasei noastre muncitoare precum și anumite obiceiuri de origine străveche (colindele și altele). Frumusețile lor, adesea fără seamăn, pot da un conținut viu, convingător, emoționant ideii de patrie și prețuirii geniului artistic popular. Interpretate științific, ca documente istorico-etnografice, pot ajuta foarte mult acțiunea educativ-ideologică. Pe scurt — constituind tradiția muzicală cea mai valoroasă, aceste două categorii ale muzicii de mase au un rol activ, de primul ordin atît în viitoarea sinteză, care va fi cultura muzicală a întregului nostru popor ca națiune socialistă, cît și ca factor educativ, în spiritul umanismului comunist.

Iată cîteva aspecte și probleme care trebuiesc relevate în acest domeniu. La formațiile corale și la orchestrele populare apar tot mai des „prelucrări" folclorice sarbede, stereotipe, care slăbesc mai mult sau mai puțin farmecul citatului folcloric. Apar, la formațiile corale, creații „în stil popular", care, nereușind întotdeauna să transfigureze artistic creator elementele folclorului, rămîn simple încercări epigonice. Adesea acest fel de compoziții se prezintă într-o factură corală prezumțioasă și, deci, greoaie. Mai negativ apare caracterul nereprezentativ, foarte îngustat, al repertoriului orchestrelor populare mari — Barbu Lăutarul ș.a. — care se rezumă la o prea mică parte a genurilor muzicii folclorice. Formulă tipică de taraf orășenesc, dar amplificat și „colorat" din cînd în cînd — fără efectul artistic scontat — cu adaosuri de timbre pastorale ș.a., aceste orchestre îngustează de la o vreme atît de mult poezia, bogăția și expresivitatea autentică a folclorului încît țin să-l transforme într-o artă minoră. Comportarea, reacția „estetică" a publicului acestor concerte ne determină adesea să ne gîndim la un astfel de proces involuțional.

Păstrarea folclorului nostru clasic țărănesc este un revers pozitiv — plătit însă cu secole de amar — al rămînerii noastre în urmă, pînă nu de mult, economic și politic. Din fericire, o nouă viață, o nouă expansiune sau iradiație a lui în cultura noastră și în cea universală este absolut posibilă și firească azi în forme originale, cele mai valoroase artistic sau în prelucrarea lui „cultă" de către compozitori. Astăzi, se știe, cultura muzicală occidentală, cu experimentele ei abstracte, ce ascund spaima unui proces involutiv, caută noi surse vii. În perspectiva clară a comunicațiilor extraatmosferice, spațiul nostru global va fi în curînd mult micșorat. Astăzi partidul ne pune pe umeri sarcina-realistă, clar-văzătoare — „de a crea opere care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale". În aceste condiții, desigur, sursele folclorice ale creației noastre muzicale contemporane devin deosebit de complexe, întrucît cultura noastră muzicală în etapa actuală, superioară, a construcției socialiste nu poate fi numai națională pur și simplu ci o cultură a întregului popor, reprezentativă pentru orînduirea socialistă. O astfel de cultură muzicală poate nu numai să iradieze ci să și atragă tot ce este spirit înaintat, mișcare eliberatoare. Înflorirea unei națiuni socialiste duce în mod firesc la asemenea revoluție în spiritul omenirii însetate de o viață nouă. Iată cîteva aspecte teoretice și practice ale acestei sarcini cu adevărat măreț. Probleme:

— Estetica folclorului țărănesc și lăutăresc în funcție de baza veche, a satului cu economia închisă și a orașului cu structura sa social-economică și culturală specifică, de odinioară ;

— Tendințe de transformare și trăsături estetice noi, ce apar în acest folclor în legătură cu transformările fundamentale a tehnicii muncii agricole cu apropierea rapidă din punct de vedere al vieții materiale și spirituale, a satului de oraș ;

— Implicațiile teoretice și practice ale acestor realități istorice și actuale în perspectiva sarcinilor revoluției noastre culturale în stadiul ei nou, superior : 1) formele artistice ale propagării folclorului în condițiile schimbării lui din funcționalitatea veche („prilej" ș.a.) în cea nouă (concert). Ne gîndim la acele compoziții folclorice (nu „în stil folcloric") avînd la bază o concepție estetică asemănătoare basmelor lui Creangă sau unor poezii „populare" de Eminescu; 2) metoda educației muzicale generale în învățămîntul elementar (atît de ineficientă azi) pe bază de folclor; 3) căutarea, în cadrul Caselor de creație populară, a unor forme și metode — adecvate noilor perspective și țeluri în legătură cu participarea amatorilor — de adîncire a caracterului de mase al întregii culturi muzicale actuale. Repetăm ce s-a amintit mai sus, că asemenea sarcini cum este valorificarea folclorului muzical și a dansului ca arte *majore* — sarcini foarte complexe specifice stadiului socialist al

culturii noastre naţionale — nu se pot realiza numai pe baza „experienţei înaintate", ce răsare de fapt cvasi-spontan în cadrul actualelor forme de activitate artistică de mase sau chiar în cele de tip profesional superior; asemenea sarcini cer neapărat căutări prin metoda experimentului ştiinţific, pe baza unei metodologii indicate de funcţionalitatea estetică nouă, de concert, a folclorului. Secţia muzicală a Institutului de Etnografie şi Floclor al Academiei Republicii Socialiste România are îndatoriri urgente în legătură cu elaborarea bazei teoretice, a metodologiei abordării acestor probleme de gîndire şi practică artistică muzicală profesională şi de mase.

S-a arătat că de peste douăzeci de ani *cîntecul de mase* este genul cel mai revoluţionar atît în repertoriul miilor de formaţii corale amatoare cît şi în cele profesioniste. Afirmaţia se referă întîi la transformarea tematicii şi limbajului coral, în general, precum şi la expansiunea uriaşă a genului şi formaţiilor; al doilea, la împlinirea rolului său mobilizator, legat de momentele revoluţiei noastre socialiste.

Un cenaclu recent la Uniunea Compozitorilor, consacrat cîntecului de mase, ajunge în linii mari la concluzia că, în cadrul creşterii artistice extraordinare a muzicii corale în general, importanţa cîntecului de mase propriu zis este în descreştere. Iată cîteva comentarii ale acestei concluzii, pe baza materialului audiat în cenaclu.

Se observă o covîrşitoare *preponderenţă a cîntecului imnic*, pe teme generale despre patrie, despre viaţa nouă şi cu muzică de caracter sărbătoresc. Cele mai frumoase dintre cele exemplificate — „Ţară-nfloritoare" de I. Chirescu, „Înfloreşti pămînt al bucuriei" de Gh. Dumitrescu şi „Raza dimineţii" de S. Drăgoi — urmăresc, vizibil, şi realizează frumuseţea simplă de mare forţă expresivă, mobilizatoare. Caracteristic acestor melodii le este, în măsuri diferite, o sinteză între cîntecul folcloric şi cel muncitoresc, de luptă. În general apare tendinţa spre un stil pretenţios, de ample sonorităţi, caracteristic rostului sărbătoresc al imnului. Cele mai multe, însă în acelaşi stil, sînt fără acoperire suficientă ca inspiraţie melodică. Impulsul general dat de cîntecul de mase spre muzica corală de suflu mai larg — madrigale, cantate, oratorii — este atît de mare încît multe din cîntecele ascultate lasă oarecum impresia că ar fi fragmente de cantate, deşi compozitorii nu au voit aceasta.

Considerăm ca aspect negativ doar această *preponderenţă*. Pentrucă exprimarea hiperbolică, imnică, este pretenţioasă, nu se poate realiza uşor, şi nu se potriveşte decît la momente solemne, nu în orice timp şi loc. Cea mai reuşită, chiar, bătătoreşte sensibilitatea dacă este repetată des. Cîntecele care vehiculează sentimente şi idei „de toate zilele", — pe subiecte concrete, infinit variate, ca şi viaţa, pentru multe gusturi şi împrejurări etc., — sînt tot atît de necesare ca şi cele cu caracter imnic. Prin forţa lucrurilor, ele aduc şi o varietate de expresie artistică. Ar fi de prisos să ducem mai departe această analiză. Pentru a echilibra însă concluzia, trebuie să adăugăm că fenomenul *preponderenţei* muzicii corale de proslăvire, este caracteristic epocilor de consolidare a revoluţiilor. În cazul nostru rămîne şi se dezvoltă cîntecul de mase în forme corale mai îmbogăţite artistic — Ex. Radu Paladi, Doru Popovici, Cornel Ţăranu şi alţii; rămîne apariţia unui madrigal de stil original românesc, cu conţinut revoluţionar. Şi, toate acestea sînt fenomene de mare împlinire artistică. Iar cîntecul de mase, propriu-zis, floare şi glas al conştiinţei revoluţionare treze, va continua să existe, întrucît este o cerinţă a vieţii. El ne aminteşte permanent că nimic nu e gratuit şi rupt de anumite realităţi în tot ce ne place sau nu, în tot ce dorim sau nu, că frumosul în general nu este doar pură desfătare, că fără el nu putem vieţui. Deci, în loc să spunem că „ar fi păcat să dispară", să căutăm explicaţia stagnării lui momentane.

Un harnic dirijor de cor, Şt. Mureşeanu, amintea la acelaş cenaclu că între cîntec şi public stă o forţă foarte activă, aproape de neclintit în judecăţile ei — corul. El acceptă de bună voie o piesă nouă numai dacă ea aduce cu adevărat ceva nou în raport cu chiar creaţia compozitorului ei şi cu a altor compozitori. Subliniem, doar, că dirijorul nu s-a adăugat şi pe el la această forţă artistică reală, de o exigenţă cum nu se poate mai serioasă. Pentru ce corul spune nu, de la o vreme, prea adesea? Pentru că nu poate suporta, neautenticul, platitudinea. Şi n-avem decît să-i fim recunoscători.

Această cauză — cantitatea de platitudini ireproşabil „făcute" — stă, în parte, şi la originea unui alt aspect negativ, din ultimii cîţiva ani, al dezvoltării mişcării noastre corale de mase: *ritmul suspendat* al activităţii unor formaţii, adesea chiar împuţinarea lor. Această cauză se combină însă aci cu o alta: *lipsa de cadre dirijorale* corespunzătoare cerinţelor în continuă creştere a coriştilor şi publicului. Un dirijor insuficient pregătit plafonează nivelul artistic la repertoriu şi realizare, în timp ce corul de amatori, în mod firesc tinzînd spre o continuă autodepăşire, nu se împacă cu acest plafon.

Cu aceasta ajungem însă la o altă faţă a lucrurilor, o nouă problemă de fapt, tot atît de esenţială dezvoltării viitoare a culturii muzicale de mase ca şi aceea a creaţiei şi repertoriului: pregătirea sistematică a cadrelor dirijorale şi, mai mult, pregătirea viitorilor amatori prin educaţia muzicală generală de bază, adică trezirea şi cultivarea gustului pentru muzică la toţi copiii pe calea conştientizării limbajului muzical, aşa cum se face cu limbajul vorbit (literatura) în cele două cicluri elementare ale învăţămîntului general de opt ani. Prin aspectele ei complexe teoretic şi practic, această problemă depăşeşte mult cadrul de faţă. Este de ajuns să spunem doar că educaţia muzicală generală este azi o „problemă" pretutindeni, avînd laturi teoretice încă neclarificate. Credem că necesitatea creată de revoluţia culturală va determina în viitorul

apropiat abordarea ei cu metode științifice. Atunci, formațiile corale vor avea coriști amatori cultivați și dirijori corespunzători cerințelor reale. Atunci, aceste formații, și toate celelalte, vor deveni pepiniere de muzicieni-amatori capabili să depășească limitările atît de caracteristice dintotdeauna categoriei lor; vor fi muzicieni deplini. Este drept, școlile populare de artă tind să suplinească lipsa unei educații muzicale generale eficiente, dar o fac într-o măsură prea mică. Mai eficiente sînt înjghebările de școli muzicale în unele uzine, și tocmai fiindcă aci majoritatea amatorilor sînt copii (ai salariaților). Experiența, însă, a dovedit că aceste forme, și altele existente, nu pot înlocui educația muzicală generală din școala elementară. Asemenea procese instructiv-educative generale vor trebui să fie, în viitorul cel mai apropiat cu putință, obiectul unor experimente concepute riguros științific. Ele se pretează perfect acestor metode de cercetare; și amploarea scopului urmărit merită deplin angajarea pentru 7—8 ani pe un astfel de drum. Școala elementară este și rămîne mereu izvorul izvoarelor culturii muzicale, întrucît — faptul e cunoscut — vîrsta de 7 ani este momentul ultim cînd se poate începe o educație muzicală sistematică, cu șanse de izbîndă. În orice caz, o cultură muzicală *de mase* care nu începe de la un astfel de izvor, nu este posibilă. Premizele, toate, există.

Muzica ușoară este mult criticată în ultimul timp pentru *tematica prea îngustă* — aproape exclusiv lirica dragostei. Prin specificul ei cînd sentimental, cînd ușor glumeț sau satiric, părînd să reducă totul la reacții sufletești de dimensiunile cotidianului, muzica ușoară ne dezvălue, totuși, în esență aceleași atitudini față de viață, pe care, cu alte mijloace și pe alte coarde sufletești, ni le dezvălue și celelalte genuri ale muzicii. O îngustare tematică înseamnă și aci, deci, îngustime de orizont spiritual, sărăcie de mijloace de investigare a omului și a vieții. Și unde mai este, în acest caz, varietatea — necesară ca oxigenul — a înnoirii expresiei artistice? Unde este răspunsul artistului la atîtea valențe sufletești ale acelora care îi prind cîntecele din zbor, cîteodată chiar fără să vrea? Unde este rostul său de educator al gustului lor artistic, de armonizator al atîtor forțe tumultoase din inima tineretului? Nu e oare jalnic să spui semenilor tăi același lucru în fiecare zi? Nu este oare absurd ca în zorii comunismului tineretului nostru, din epoca celor mai îndrăznețe visuri prin care a trecut vreodată omenirea, să-i cîntăm mereu pe o singură coardă? Și încă mereu la același nivel, „prematrimonial", cum îl definea G. Călinescu (și pe care Creangă l-a definit încă mai plastic)?

Cauze?.... După toate aparențele, muzica ușoară răspunde unor reacții estetice spontane sau cvasi-spontane. Lucrul este adevărat, însă, numai cînd e vorba de tematica dragostei la nivelul definit mai sus. Dar ca să avem dorința și gustul pentru alte niveluri ale *acestei* teme și pentru *alte* teme, deci și pentru alte moduri de exprimare muzicală, trebuie să avem un gust cultivat. Și, oricît ar părea de paradoxal pentru genul a cărui circulație orală este cea mai intensă cu putință, chiar și aci nivelul artistic cere cultivarea sensibilității, a gîndirii muzicale și afectelor.

Mai este și o altă cauză. Nici poeții nu au decît foarte rar curajul de a aborda problemele vieții noastre lăuntrice pe coarda specifică muzicii ușoare. E adevărat, trebuie să fii poet în toată puterea cuvîntului sau textier de talent ca să ai acest curaj. Este nevoie, deci, să se facă pași din amîndouă părțile.

Noul din viață, receptivitatea lui, sînt mult mai proprii muzicii ușoare. De aci excepționala ei capacitate de înnoire și educativă. Desigur, a întruchipa nou — totdeauna foarte divers și adesea cu reflectări psihice foarte nuanțate — implică orizont filosofic, efort, metodă de investigație pe coordonate multiple și, *chiar*, de căutare de mijloace de expresie muzicală corespunzătoare. Și, atunci, mai comod, împrumutăm și ritm și melodică și procedee, într-un cuvînt *limbajul* de la jazz, în general de la muzica ușoară de mare circulație. Cu asemenea *înnoiri*, însă, nu vom putea îndeplini sarcinile, demne pentru orice artist adevărat, de care am vorbit mai sus. Era socialismului este era maximei înfloriri a patriei. Și, azi nu mai sîntem națiune slab dezvoltată și dependentă. Să tragem deci concluziile potrivite din aceste realități noi, din aceste sarcini de onoare, și pe planul muzicii ușoare.

La depășirea multor aspecte de acest fel, nedorite, ar putea contribui în mare măsură critica muzicală prin competență, prin dialog continuu și cu publicul, nu numai cu opera de artă și creatorul, prin preocuparea serioasă pentru rolul educativ muzical ce-i revine. Dar și acest domeniu, al criticii și muzicologiei în general și al rolului ei în dezvoltarea muzicii de mase la nivelul stadiului nou al construcției socialiste, constituie și el obiectul unor probleme ce depășesc articolul de față.

Realizările de pînă acum în domeniul culturii muzicale de mase în cadrul revoluției culturale sînt epocale: saltul calitativ realizat în concepția asupra rostului operei de artă muzicală, acumularea imensă de mijloace pentru accesul maselor la cultura muzicală.

În stadiul actual al construirii socialismului problema culturii muzicale de mase nu mai poate fi pur și simplu problema dezvoltării creației („repertoriu") și a propagării ei (formații artistice și educația muzicală generală), *ci* problema *dezvoltării ei pe baze noi, științifice*. Aceste baze va trebui să le găsim prin cercetări corespunzătoare specificului și scopului cu adevărat „mare" ce-și propune revoluția culturală în orînduirea noastră socialistă.

Unitatea de concepție și diversitatea de stiluri în muzica românească contemporană

de Petre Codreanu și Gheorghe Firea

Ca produs spiritual al societății, arta este totodată și reflexul ei. Mai mult sau mai puțin mediat, după specificul unei arte sau al alteia, opera de artă este produsul unui moment istoric dat. Acest moment este un complex contradictoriu de concepții și orientări de ordin filosofic, politic, social etc., complex în cadrul căruia nu poate fi vorba despre o nivelare, o egalizare a contradicțiilor, neconformă cu realitatea îndeosebi pentru structurile sociale presocialiste. Totuși, este de remarcat că, în desvoltarea sa, gîndirea parcurge trepte ascendente și că atît arta cît și filosofia — ca domenii ale gîndirii — răsfrîng, în fiecare din stadiile istorice, o concepție generală unitară.

Concepțiile estetice, și ele parte integrantă a gîndirii omenești, reflectă o poziție socială, după care le poți recunoaște și situa în epoca în care au luat naștere. Nu întîmplător se poate vorbi despre trăsături distinctive ale artei egiptene, grecești, renascentiste, romantice etc., trăsături care apar tocmai ca produsul unității de concepție ce caracterizează evident respectiva perioadă.

Dialectica presupune, conform unui adevăr demult constatat, că diversitatea este condiția sine qua non a unității.

Într-adevăr, o concepție generală, în orice domeniu ar fi ea, este rezultanta unor concepții particulare, individuale. Cunoscînd idealul de frumusețe fizică al „secolului de aur" al lui Pericle, nu ni-l vom putea concretiza în afara reprezentărilor statutare ale lui Praxiteles; nu ne putem imagina, de asemenea, că idealul armoniei între frumusețea morală și cea fizică, al personalității descătușate de dogmele evului mediu, este o categorie abstractă în afara creației unui Michelangelo sau Leonardo. Mai mult decît atît, cîteodată, cînd vorbim despre o etapă din cultura umană, cum este de pildă clasicismul francez, o identificăm cu aportul unor creatori, în cazul în speță: Corneille, Molière, Racine, Boileau. Aceste referiri la adevăruri în genere cunoscute, cu privire la raportul dintre unitatea și diversitatea valorilor, vor să accentueze însăși valabilitatea principiului întruchipat în desăvîrșirea unor epoci clasice. Aceste epoci vor rămîne un punct de referință mereu actual, indiferent de momentul artistic luat în discuție sau de unghiul din care este abordată această discuție.

Revoluția socialistă a stabilit coordonate noi, superioare, în toate domeniile gîndirii umane. Între idealurile sociale, politice, morale și estetice ale întregii societăți s-a creat, pentru prima oară o identitate desăvîrșită, o unitate de concepție cu adevărat organică. În cadrul acestei unități, individualitățile se desvoltă liber și neantagonic, cu atît mai mult cu cît rădăcinile de clasă, ale antitezelor din gîndire, morală, politică, estetică au dispărut.

Analizînd raportul dintre unitatea de concepție și diversitatea de stiluri în repetate rînduri, documentele de Partid au subliniat treapta nouă pe care acestea se situează în socialism, contri-

buția lor la conturarea unei culturi pe cît de unitare pe atît de bogate.

În capitolul al VIII-lea din Rezoluția Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român, în legătură cu creația literară și artistică, se spun următoarele: „Artei și literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturate orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestate în acest domeniu. *Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg, spre mintea și inima poporului.* O condiție a desvoltării artei și culturii din patria noastră este desbaterea principială, liberă a problemelor de creație, de teorie și istorie a artei, pe baza concepției noastre despre lume și societate".

Însuși felul în care documentele de partid pun problema diversității de stiluri în cadrul culturii noastre socialiste, unitare, demonstrează că unitatea și diversitatea sînt nu numai trăsături principale ci și importante teme de desbateri creatoare pentru oamenii de cultură și artă. Este o trăsătură nouă care dovedește maturitatea la care creația noastră artistică a ajuns, o creștere a conștiinței și răspunderii sociale a artistului și care invită la reflecții și solicită contribuția fiecăruia.

★

Unitatea de concepție manifestată atît în creație cît și în gîndirea muzicologică românească poate fi urmărită ca o coordonată principală a desvoltării muzicii noastre încă dela începuturi. Idealul comun al unei bune părți a compozitorilor premergători a fost acela de conturare a unei școli naționale cu o individualitate a expresiei și a stilului bine conturată. Pentru acea epocă, în care școlile naționale, ivite și în alte părți ale Europei, semnificau chemarea la viață artistică a noi popoare, lărgirea ariei culturii muzicale tradiționale (reprezentată timp de aproape un mileniu de Țările de Jos, Italia, Franța, Germania), personalitatea unei noi culturi devenea o condiție obligatorie. Această personalitate se realiza la noi în condițiile grele ale începutului în care tradiția — de tip european — era ca și inexistentă, iar vechile tradiții autohtone, cea folclorică și cea bizantină, dominate de alte legi, nu puteau fi încă valorificate în întreaga lor profunzime și autenticitate. Deasemenea, trebuie avut în vedere efortul complex depus de muzicienii români ai secolului trecut pe mai multe planuri, — dintre care acela al concepției generale, etice și estetice ce stăteau la baza culturii muzicale, și acela al limbajului, sînt cele mai importante. Sînt cunoscute sursele ethosului creației înaintașilor: istoria națională, literatura epocii (cu mai vechi temeiuri decît toate celelalte arte), mentalitatea populară conținută în metafora folclorică, în bogăția de înțelepciune a zicătorilor, basmelor și poveștilor. Primii noștri muzicieni nu s-au ridicat întotdeauna la înălțimea unor astfel de imperative; nu am avut în muzică un Alecsandri. Deaceea libretele primelor vodeviluri sau opere, conținutul unor poeme simfonice ne apar convenționale, cu aspect de stampă, de document ilustrativ și nu de adîncă gîndire artistică. Generalul uman era pe un plan secund, pitorescul fiind condiția esențială și suficientă a unor creații. Celălalt plan, de elaborare a limbajului specific, în fond legitim pentru o artă în care limbajul este expresia nemediată a conținutului ideologico-emoțional, așa cum este muzica, a înregistrat unele succese, ce nu pot fi neglijate, constituind punctul de pornire a tot ceeace s-a realizat mai tîrziu. Dar nici efortul comun al compozitorilor de elaborare a unui limbaj dominat de un climat intonațional specific nu a permis întotdeauna — mai ales în perioada de tratare în forme rapsodice, prelucrătoare, a melodiilor populare — o afirmare puternică a individualității, fapt ce presupune o capacitate de sinteză deosebită. Apariția unor individualități s-a produs, tocmai de aceea, pe tărîmul formelor mici ale muzicii corale : Kiriac, Musicescu. Personalitatea lor s-a putut realiza tocmai datorită pătrunderii în structura melodică modală, particulară a melosului popular care le-a impus o tratare adecvată acestei structuri și deci diferită de soluțiile pe care canoanele armoniei clasice le ofereau.

Pe măsura adîncirii și lărgirii procesului de închegare a școlii naționale, se conturează din ce în ce individualitățile iar cu deosebire în perioada dintre cele două războaie mondiale se poate vorbi despre afirmarea a două direcții principale. Una, reprezentată de compozitorii formați de către Alfonso Castaldi, a doua de către cei înclinați să urmeze exemplul lui Kiriac. Această categorisire este, evident, relativă deoarece toți compozitorii români erau animați de același ideal de făurire a unei culturi muzicale românești, iar în mod practic, cei mai mulți dintre ei au fost elevii amîndorura. Totuși, direcția Castaldi a ajutat la însușirea și stăpînirea formelor simfonice desvoltate, la familiarizarea cu limbajul muzical universal curent la acea epocă. Este drept că unii dintre acești compozitori nu au reușit să depășească un epigonism de esență impresionistă, fapt ce a legitimat și a pus și mai mult în valoare căutările compozitorilor aparținînd celeilalte direcții. Cunoașterea din ce în ce mai aprofundată a folclorului autentic, studierea lui științifică, constitue faptul obiectiv care a prilejuit un salt important în consolidarea unității școlii românești, și totodată, în apariția și conturarea unor puternice individualități creatoare. Se explică astfel aportul unui Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Marțian Negrea, Paul Constantinescu.

Tendința puternic națională, îmbinată cu un spirit universal, întruchipată în creații de înaltă valoare artistică și cu profunde semnificații își găsește expresia în creația lui George Enescu. Preocupările sale creatoare în sensul celor de mai sus se înscriu pe o linie spirală, fiecare nou

stadiu reprezentînd un nou salt de adîncire atît a naţionalului cît şi a universalului, a generalului şi a individualului. Afirmaţia nu trebuie înţeleasă în sensul superiorităţii lucrărilor cu un număr de opus mai mare ci doar ca înregistrarea unui proces unitar caracteristic individualităţii enesciene. Totodată, fiecare etapă nou cucerită în creaţia enesciană marchează o nouă identificare cu spiritualitatea românească şi implicit cu unitatea de concepţie a şcolii naţionale. Acest moment de maturizare a şcolii româneşti nu se explică exclusiv prin consolidarea unei concepţii unitare şi prin efortul, oricît de marcant, al unor personalităţi de primă mărime. Există în această maturitate ceva mai mult. Valorile indiscutabile care s-au produs atunci, un „Oedip" de pildă, izvorau nu dintr-o adaptare ingenioasă a elementului naţional la concepţii şi forme de împrumut fie ele îndelung verificate de istoria universală a artei, ci din crearea acestor forme în spiritul şi în conformitate cu psihicul creatorului aparţinînd unei anume naţiuni şi prin mijloacele de limbaj specifice pe care le deţinea cu măestrie. Specificul naţional se realiza astfel din interior, iar valoarea naţională se ridica astfel la universal. Nu însemna oare aceasta şi afirmarea supremă a individualităţii creatoare ? Numai la acest nivel, la care personalitatea compozitorului era expresia „concentrată" a aspiraţiilor, concepţiilor şi valorilor artistice naţionale, muzica românească a putut să devină o componentă a culturii muzicale universale.

Conştiinţa acestui stadiu atins răzbate în gîndirea vremii. Constantin Brăiloiu, cel care a căutat să fundamenteze destinul şcolii româneşti de compoziţie, vedea în George Enescu nu numai desăvîrşirea geniului ci şi desăvîrşirea aspiraţiilor istorice ale muzicii noastre,

Toate aceste acumulări în diverse etape şi în diverse direcţii au constituit o preţioasă experienţă pentru generaţiile următoare de creatori: Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Ion Dumitrescu, Gh. Dumitrescu şi alţii. Afirmarea capacităţilor lor creatoare a avut loc după 23 August 1944 în condiţii sociale noi, propice desvoltării multilaterale a personalităţii în cadrul unei direcţii unitare de desvoltare a culturii întregii societăţi.

Noua bază a societăţii româneşti a creat necesitatea unei reflectări corespunzătoare şi specifice în muzică. O tematică nouă, legată de aspiraţii şi forme noi de viaţă, cultivarea armonioasă a tuturor genurilor şi impulsionarea îndeosebi a celor larg accesibile, creşterea responsabilităţii sociale şi cetăţeneşti a artistului angajat în procesul făuririi conştiinţei noi, socialiste, sînt trăsăturile fundamentale ale activităţii în domeniul muzicii.

Unitatea de concepţie a şcolii actuale româneşti de compoziţie este asigurată în primul rînd de concepţia filozofică unitară — materialismul dialectic şi, apoi de idealul social şi estetic comun care presupune claritatea ţelurilor finale ale activităţii umane şi solicită îndreptarea tuturor eforturilor către atingerea lor prin aportul specific muzical. În plus, existenţa unei tradiţii consolidate, formaţia profesională în spiritul acestei tradiţii, cu asimilarea în acelaş timp a tot ceea ce este nou şi viabil în cultura muzicală universală, iată încă un factor al prefigurării unităţii de concepţie.

Creatorul are, în socialism, un profil moral-uman determinat de spiritul de răspundere faţă de menirea artei şi artistului în societate, de unde şi o mai înaltă răspundere faţă de creaţie, o elaborare minuţioasă în funcţie de factori umani complecşi dintre care nu de mică importanţă este raportul multilateral compozitor-public-interpret.

S-au realizat astfel legături indisolubile ce pot să meargă pînă la conturarea unui ethos general al muzicii din cele două decenii, legături vădite nu numai în tematică ci şi în structura intimă a stilului, în modalităţile de configurare a imaginii artistice. Ascultînd o lucrare compusă în anii din urmă — chiar dintr-un gen care presupune un înalt grad de generalizare şi universalitate cum este de pildă sonata instrumentală —, este sesizabilă afinitatea cu un mod de concepţie şi cu un tip de sensibilitate specific epocii noastre contemporane. Mai mult decît atît, între lucrări uneori de o diversitate ce pare absolută, raportată la genuri aparent incompatibile — o simfonie şi o melodie de muzică distractivă — pot fi stabilite puncte de contact atît în ce priveşte universul afectiv, intonaţional cît şi unele structuri melodice, ritmice, armonice etc. Ceea ce este în primul rînd comun este caracterul naţional, ori cît ar părea el de sublimat, şi indiferent de calea de pătrundere — afectivă sau conceptuală — în opera unuia sau altuia dintre creatori; este de asemenea evident un patos caracteristic omului nou care nu contravine — fapt demonstrat artistic de multe dintre creaţiile noastre — unei inclinaţii lirico-meditative proprii sensibilităţii româneşti.

Unitatea concepţiei nu îngrădeşte libera afirmare a stilurilor individuale, ci, dimpotrivă, le crează o bază calitativă nouă. Factori obiectivi asigură această diversitate: bogăţia fenomenelor de viaţă ce se cer reflectate, ceea ce conduce la o multitudine corespunzătoare de soluţii artistice; varietatea şi specificul genurilor, contribuind la rîndu-le la conturarea unor personalităţi distincte; tipul temperamental, trăsăturile individualităţii creatoare, înclinaţiile şi preferinţele compozitorilor, ca şi posibilităţile extrem de diverse de a asimila meşteşugul componistic într-o şcoală aflată ea însăşi sub semnul diversităţii — constitue deasemenea condiţii ale diversităţii. Trebuie adăogată capacitatea variată, de la individ la individ, de a se informa şi de a asimila în mod creator cuceririle pe plan universal în domeniul artei muzicale şi al altor arte. Diversitatea de stiluri a unui moment dat este rezultanta diversităţii pe suprafaţă (un număr mare de creatori care activează în multe genuri) cît şi în adîncime (fiecare creator, ca şi fiecare gen dealtfel, evoluează fiind el însuşi şi mereu altul). Ultima afirmaţie comportă o discuţie spe-

cială, întrucît evoluția unitară este suma unor momente în care pot fi sesizate adesea fluctuații foarte mari. Unitatea stilistică a creației unui compozitor, ca și a unei culturi constă în consecvența căutărilor, în spiritul de selecție care operează continuu, alegînd ceea ce este adevărat concepției și sensibilității sale, soluțiile fiind reținute în măsura în care nu frizează o modă și nu aparțin unui experiment steril. Bineînțeles că forța talentului își spune cuvîntul întotdeauna; sînt creatori care caută neîncetat și nu reușesc să-și definească trăsături unitare după cum sînt alții care își găsesc o formulă, ce-i drept personală, pe care o repetă secătuind-o de orice semnificație, renunțînd la investigații de orice ordin.

Muzica ultimelor decenii cunoaște un asalt general în domeniul experimentelor de limbaj. Disocierea și ulterior reorganizarea acestui limbaj s-a efectuat pe toate planurile; înălțime, ritmică, durată, timbru, formă. Astăzi este greu de imaginat că în direcția elementelor intrinsec muzicale se mai descoperă noi și revelatoare posibilități. O bună parte a muzicii actuale care își propune în primul rînd experimentul în domeniul sonor pare să fi neglijat, cum este și explicabil, valoarea. Aceasta din urmă este — cum se știe — un produs complex, rezultanta mai multor factori de ordin etic, istoric, individual. Experimentul are în acest complex o anumită pondere: el este necesar numai în măsura în care se integrează armonios în opera artistică, alături de ceilalți factori. Selectînd, creatorul zilelor noastre are menirea de a realiza pe de o parte, așteptata sinteză a mijloacelor pînă acum elaborate, a mijloacelor noi acumulate, iar pe de alta, de a crea opere de adîncime în care experimentul și cu valoarea să se regăsească la nivelul unei unități superioare.

Desbaterea problemei unității și a diversității implică o privire atentă pentru a evita absolutizarea unei sau alteia dintre laturi, ele fiind componentele dialectice ale unuia și aceluiaș fenomen. Negarea necesității de adîncire a procesului de diversificare și individualizare stilistică duce la frînarea procesului de afirmare multilaterală a creației, după cum negarea necesității unei unități spirituale a ei, în favoarea unei profuzii de orientări și tendințe disparate, nelegate de un ideal și o concepție comune, este deasemenea dăunătoare.

Este uneori foarte greu să descoperi într-o compoziție firele care o leagă și prin care se integrează în ansamblul creației noastre, după cum la fel de greu este uneori să descoperi latura înnoitoare și personală a sa. Emiterea unor judecăți pripite trebuie să cedeze locul unei analize minuțioase, exprimării ponderate și cu răspundere a unor puncte de vedere bazate pe această analiză; se vor evita atunci evaluările superficiale și subiective iar discuțiile pe marginea creației românești vor căpăta mai multă consistență și mai multă eficiență. Ele trebuie să se situeze mereu pe pozițiile esteticii marxist-leniniste, să afirme puncte de vedere ferme, fundamentate, să constitue contribuții reale atît în ceeace privește îndrumarea muncii de creație cît și în ce privește îmbogățirea gîndirii noastre teoretice.

Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană

de Aurel Stroe

Își vor fi dînd oare seama toți acești „privitori" de pictură că fiecare tablou înseamnă, ca să zicem așa... o problemă a cărei soluție o au în fața ochilor, a ochilor care privesc, dar nu văd decît elementele... dacă sînt „asemănătoare". Mai sînt și din acei care-ți spun: „Știi, pe mine unul Gioconda mă plictisește". Ca și cum rostul ei ar fi să-i amuze... să le facă plăcere.

(din Jurnalul lui Theodor Pallady)

Un observator interesat să compare între ele diferite perioade din evoluția muzicii, dacă s-ar opri atent asupra ultimei jumătăți de secol, ar fi izbit de două fenomene aproape contrare care se succed nemijlocit. În primul rînd o evoluție vertiginoasă a limbajului muzical, urmată apoi de o aparentă „oprire pe o platformă" unde ajuns, limbajul sonor pare a nu mai da semne de creștere. Într-adevăr, constatăm că în muzica cuprinsă aproximativ între 1910 și 1955—1960 s-au produs îmbogățiri uriașe ale domeniului sonor care au afectat în profunzime compoziția muzicală. În perioada menționată s-au manifestat pe acest plan o mulțime de curente uneori asemănătoare, alteori contradictorii, care privite însă din perspectiva pe care ne-o oferă momentul în care ne aflăm, au cel puțin o latură comună. Toate aduc contribuții — deși inegale ca importanță — la îmbogățirea limbajului muzical care în ciuda unor aporturi eterogene, evoluează fără să-și piardă caracterul esențial de limbaj. Arnold Schönberg justifică necesitatea sistemului său dodecafonic serial tocmai prin aspectul său obiectiv (sistem de semne și de reguli de utilizare ale acestora), fără de care comunicarea e crezută imposibilă, iar I. Stravinsky are aproape obsesia regulii severe, evidentă în creația sa din ultimii cincizeci de ani (!), în vederea aceluiași scop. Preluînd de la profesorul său A. Schönberg ideia de necesitate a stabilirii precise a operatorilor limbajului muzical și avînd o gîndire de o rigurozitate ce depășește regula severă de tipul aceleia pe care și-o impune Stravinsky, Anton Webern ajunge să compună piese muzicale caracterizate printr-o anumită autonomie față de tradiția componistică existentă pînă la el. Dacă Schönberg privea tehnica sa de compoziție cu 12 sunete ca o treaptă istorică ce se încadrează în evoluția polifoniei europene, muzica din perioada de maturitate a lui Webern constituie — ca rezultat al unei lente dar continuie evoluții stilistice — un aspect calitativ nou. Spiritul de concizie unic pe care-l avea Webern s-a reflectat în toate aspectele lumii sonore, dar cu precădere în domeniul de mare importanță al melodiei. La el tensiunea creată de succesiunea în timp a sunetelor se exprimă prin formule de o concizie maximă. Două, trei note concentrează deseori în ele expresia unei melodii de largă respirație. Dar, pe planul structurii muzicale efectul acestei concentrări maxime căreia i s-a alăturat omogenizarea armonică a planului sonor pe care o realizase prin atonalism Schönberg, este foarte important. Într-adevăr, folosind procedeele de foarte largă aplicabilitate ale manevrării seriilor de 12 sunete așa cum le preconiza Schönberg, Webern reușește să descopere ceea ce s-a numit „un spațiu sonor" nou, de unde datorită concluziei melodice amintite, conceptul clasic de polifonie capătă o semnificație ine-

dită. Aci nu mai există o deosebire esențială între linie melodică și armonie, între structuri monodice, armonice și polifonie după cum Schönberg, neutralizînd disonanțele ștergea granița dintre disonanță și consonanță. Gradul de omogenizare al acestui spațiu muzical este foarte mare și prin aceasta permite un înalt nivel de libertate compozitorului. De aci pînă la punctualismul compozitorilor din generația următoare [1]) numiți în general post webernieni — mai este un singur pas. Trebuie însă subliniat că punctualismul nu este o „fatalitate" în dezvoltarea muzicii, el constituind numai unul din cazurile posibile într-un spațiu webernian.

Libertatea pe care o capătă desfășurarea forței de creație a compozitorului în acest „spațiu" este uimitor de mare în raport cu posibilitățile de mișcare ale compozitorului care lucrează într-un cadru aprioric limitat. De aceea mulți compozitori din generațiile mai tinere au renunțat într-o măsură mai mare sau chiar totală la orice procedeu de compoziție moștenit chiar de la înaintași recenți, implicit deci și la dodecafonismul serial care nu poate fi considerat astăzi decît ca unul din mijloacele tehnice care au dus la această considerabilă lărgire de orizonturi. Sugestii substanțiale pentru această lărgire de orizonturi au adus în egală măsură compozitorii Olivier Messiaen și Edgar Varèse, care prin dezvoltarea și fantezia bogată cu care manevrau materialul sonor din punct de vedere ritmic și uneori arhitectonic (primul) sau al sonorităților și dispunerii acestora într-o construcție sonoră (cel de-al doilea), au descătușat puternice forțe creatoare în rîndul generațiilor de compozitori mai tineri. Important de remarcat este faptul că ceea ce s-a numit „spațiul sonor webernian" (omogenizat), nu se poate confunda cu un limbaj sonor de orice tip ar fi el (clasic, dodecafonic etc.). Aci nu este vorba de a defini obiecte sonore și de a formula reguli de utilizare ale lor, ci pur și simplu de a se crea condiții pentru existența unor evenimente sau a unor structuri sonore. De pildă „obiectele sonore" folosite în muzica concretă sau fascicolele sonore din domeniul muzicii electronice rămîn simple elemente, fiind insuficiente pentru a defini un limbaj. Considerate într-un spațiu sonor omogenizat, ele devin susceptibile de a sta la baza construirii unuia sau mai multor limbaje.

Este ușor de înțeles că în aceste condiții s-au născut posibilități de investigație aproape inepuizabile pe planul sonorităților, fapt care a avut ca rezultat o acumulare de obiecte sonore greu de stăpînit de către compozitori. S-a ajuns în situația în care compozitorii își crează (deseori pentru un număr limitat de lucrări sau chiar pentru o singură lucrare) atît materialul cît și regulile de utilizare. Cu alte cuvinte se tinde să se făurească limbaje sonore mereu noi, distincte de la caz la caz. Aceste limbaje nu mai pot fi înserate într-o evoluție istorică unică, deoarece aporturile lor nu se pot însuma teoretic, comunicarea între ele ne fiind posibilă, decît întîmplător. Un autor nu poate prelua de la altul decît cel mult metode și experiență de lucru. De aci rezultă caracterul aparent neistoric al muzicii astfel concepute, de unde acea impresie de „oprire pe o platformă" (amintită la începutul articolului), pe care o dă frecvent muzica ultimilor ani. Problema care se pune este dacă aceste „limbaje sonore" mai pot fi folosite de compozitor pentru transmiterea unui „mesaj" și dacă ele mai pot fi practic înțelese de auditori. Se pare că pentru mulți creatori contemporani opera muzicală a căpătat semnificații diferite de cea cu care ne-au învățat simfoniile și sonatele pe care le auzim în mod curent în sălile de concert. Creația unei piese nu mai înseamnă utilizarea unui limbaj pentru a transmite un conținut sensibil, ci făurirea unei lumi sonore, în intenția autorului, întotdeauna autonomă. Auditoriul nu mai este pus în fața unei confesii ci pur și simplu în fața unei realități sonore față de care conștiința sa va reacționa aproape ca în fața unui fenomen natural.

În această situație se disting bine două funcții pe care le are, în noua sa accepțiune, limbajul muzical, 1. *O funcțiune formativă constructivă* care are drept obiectiv construirea unor „realități sonore" cu un pronunțat grad de autonomie față de muzica creată pe temeiurile vreunui limbaj cu sensuri stabilite aprioric. Această funcție are un caracter oarecum deosebit de funcția unificatoare pe care o are „gramatica" limbajului clasic (armonie, polifonie, forme muzicale) unde relația între evenimentul sonor și semnificație este mult mai strînsă, existînd condiționări în ambele sensuri.

În intenția multor compozitori contemporani nu mai apare folosirea construcției riguroase pentru a asigura o eficacitate mai mare în vederea comunicării, ci devine important procesul de formare — aplicînd reguli de construcție cît mai variate — a unor „ființe sonore" cu o existență proprie.

2. *Cea de a doua funcțiune, de investigație,* apare în strînsă legătură cu prima. Pentru că dacă prin definiție aceste „ființe sonore" *nu erau condiționate în momentul construirii lor de semnificații atribuite aprioric,* nu însemnează că ascultătorul nu le poate conferi în mod spontan (în timpul audiției sau după), semnificații libere de orice constrîngere a unui cod dinnainte stabilit. Sensibilitatea și fantezia spontană a ascultătorului sînt solicitate să stabilească legături neprevăzute și foarte variate între lumea cuprinsă în potențialul unei piese și foarte variatele aspecte ale realității existente în fondul aperceptiv. Astfel înțelegem și atunci cînd ne situăm în rîndurile publicului de ce devine deplin posibilă crearea unei multitudini de limbaje, de muzici cu un înalt grad de autonomie.

Multitudinea de muzici care se pot naște dintr-o asemenea situație pare să răspundă necesității moderne de a stabili relații mereu noi între

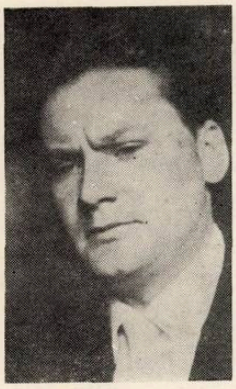
[1] Cazul în care „melodia" restrîngîndu-se la un singur punct, discursul muzical apare ca fiind format din succesiuni și simultaneități de puncte sonore între care există relații mai generale decît cele de ordinul continuității tensiunii psihice pe care le implică melodia.

om și realitate. Investigația în propria noastră conștiință prin punerea ei în mereu alte relații cu realitatea (prin intermediul unor construcții care devin simboluri abea în mintea ascultătorului) pare a fi obiectivul acestei a doua funcțiuni. Problema care se pune în continuare este dacă prin modul în care este folosit, în aceste condiții, limbajul sonor, compozitorul contemporan mai poate întruchipa propriul său fel de a gîndi și de a reacționa la realitate. La limitele limbajului sonor (la un moment dat) compozitorul poate să-și situeze căutările în diferite domenii pe care și le alege în mod liber. Dar însăși alegerea acestor domenii depinde de o serie de date personale, subiective care pot trăda pînă la un punct personalitatea artistului. Mai important însă din punct de vedere al specificului artei, este modul în care compozitorul își elaborează materialul sonor, deoarece spre deosebire de anumite domenii științifice, aci metodele de investigație pot fi foarte variate, căci mai important decît obiectul cercetării este felul de a pune problema și calea personală folosită pentru realizarea ei. De fapt în artă nu ne interesează propriu zis învingerea unui obstacol, ci angajarea noastră în lupta corp la corp cu materialul; ne emoționează întotdeauna spectacolul creat de acțiunea noastră în efortul de luminare a suprafețelor de umbră ce ne înconjoară. Pînă aci nu e nimic deosebit față de estetica muzicii clasice. Ceea ce este nou constă în faptul că însăși lumea sonoră este terenul pe care se dă această luptă, compozitorul fiind solicitat să pună în discuție însăși fundamentele artei sale, acestea constituind motivul său elementar de inspirație. Gîndind și acționînd asupra materialului sonor însă, compozitorul depășește semnificația imediată a unor înfăptuiri de nivel artizanal, ajungînd să creeze acea „simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență" despre care scria poetul Ion Barbu.

Este însă incontestabil că fiecare compozitor creîndu-și o astfel de simbolistică personală, „formele de existență" găsite vor fi diferite, dar vor alcătui întotdeauna în opera unui adevărat creator o reprezentare unitară a unei lumi posibile (citește : filtrarea limbii reale prin concepția și sensibilitatea artistului). Astfel se poate spune că ceea ce rămîne comun cu marea artă de totdeauna este faptul că o operă muzicală poate să poarte, la fel de limpede ca în toate epocile mari de artă, mărturia concepției despre lume a autorului ei.

O ultimă, dar importantă, consecință a acestui aspect al artei de a compune de astăzi este dilatarea — aparent fără limite — a specificului muzicii. Mari compozitori ca Haydn sau Brahms știau precis ce este muzica și se mulțumeau să-și creeze capodoperile în limitele bine fixate dinainte prin experiența lent acumulată de către înaintașii lor. Compozitorul modern este pus mereu în situația de a „inventa muzica", plasîndu-se în continuu în afara limitelor pe care această artă le prezintă. Situarea lor la limitele muzicii constituie o preocupare frecventă pentru mulți compozitori contemporani (de pildă cazul lui John Cage). Această dilatare continuă a limitelor se face în diferite direcții și tocmai de aceea procesul devine greu de urmărit și de delimitat.

Se pune însă din ce în ce mai frecvent problema eficienței acestei muzici și de aceea trebuie luate în considerație datele obiective ale puterii noastre omenești de a concepe astfel de situații noi și aceea de a le percepe. Aci nu mai este vorba de limitele cîmpului sonor ci de limitele puterii noastre de a-l stăpîni. De aceea în mod din ce în ce mai frecvent compozitorii au început să se adreseze unor discipline din afara artei lor, reprezentînd pe o altă treaptă ceea ce făceau muzicienii din antichitate sau evul mediu cînd încercau să găsească fundamente obiective pentru eforturile lor creatoare, bazîndu-se pe adevăruri matematice sau fizice. Observăm astfel din ce în ce mai mulți compozitori care apelează la diferite particularități acustice ale materialului tratat, în urma unei serioase aprofundări științifice a acestuia (Karlheinz Stockhausen) precum și atracția pe care o exercită diferite domenii ale matematicilor moderne, de la stochastică, pînă la teoria jocurilor sau logica simbolică (Yannis Xenakis), asupra compozitorilor dornici de a stabili anumite limite obiective procesului componistic. Dar aci nu este vorba de reguli ale unui limbaj format, ci de condiții care să permită o mare libertate de mișcare a creatorului, ferindu-l însă în același timp de non-sens și de iluzoriu. Bineînțeles atîta cît un autentic creator poate fi ferit.



Cvartetul pentru coarde de Dieter Acker

Lucrare distinsă cu premiul II
la Concursul Internațional al tinerilor compozitori
„Primăvara la Praga" — 1966

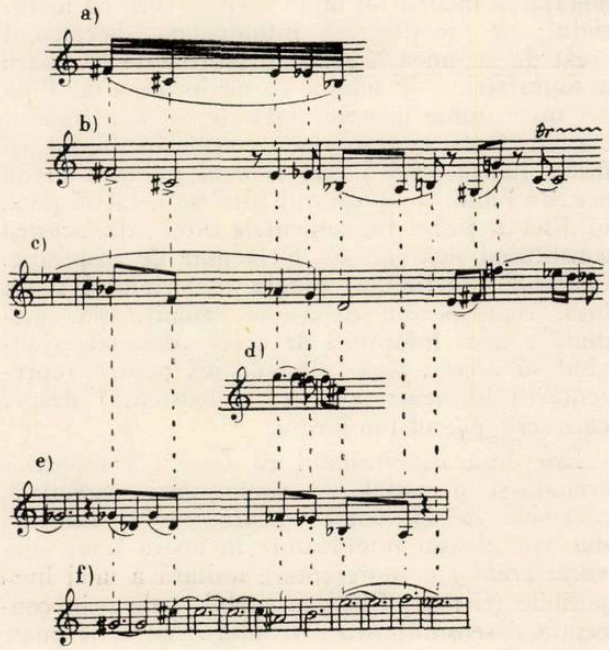
Primul cvartet al tînărului compozitor clujan Dieter Acker, este lucrarea ce a oferit autorului ei, absolvent al Conservatorului în urmă cu doi ani, posibilitatea afirmării talentului și dovada pregătirii sale componistice temeinice, probată cu succes în cadrul unei competiții internaționale de prestigiu. Este un succes bazat pe o pregătire a cărei amplitudine se stabilește în funcție de acumularea preponderentă a datelor tradiției, la care se adaugă o serie de aspecte tehnice contemporane și care, împreună, delimitează sfera muzicii sale. Un rol determinant pentru pregătirea sa muzicală l-au avut Sigismund Toduță (ca profesor de compoziție) care l-a obișnuit cu gîndirea riguroasă și clară asupra formelor și Fr. Xaver Dressler care, în anii premergători studiilor din conservator i-a deschis orizonturile largi ale muzicii vechi.

Preocupările sale sînt direcționate către o muzică substanțială în care, urmărirea îndeaproape de către severitatea gîndirii a momentului emoțional, oferă posibilitatea afirmării unei fantezii ordonate, concretizată în forme arhitectonice elaborate, ce evită improvizatoricul în favoarea soluțiilor gîndite.

Cvartetul pentru coarde nr. 1 a fost compus în timpul conservatorului, cu unele finisări ulterioare. Din aceeași perioadă mai datează o sumă de lucrări simfonice și de cameră: Sonata pentru flaut, Partita pentru violă solo, Septetul pt. flaut, oboi, cvartet de coarde și clavecin, Trio pentru coarde, două cantate pe versurile poeților Mihai Beniuc și Victor Tulbure, două concerte pentru orchestră, o simfonie de cameră, coruri, cîntece de masă. După absolvirea conservatorului menționăm: Muzică concertantă pentru vioară și orchestră de cameră, cvartetul pentru coarde nr. 2, două piese pentru violoncel solo, două cicluri de lieduri pe versuri de Reiner Maria Rilke și în pregătire un nou cvartet de coarde.

Preocuparea pentru reliefarea și valorificarea substanței melodice, explică scriitura persistent polifonică a muzicii sale și preferința pentru formele organizate ciclic, caracteristice prezente și în lucrarea de față.

Structurat în patru părți: Introducere lentă, Allegro de sonată, Intermezzo și Final, cvartetul are ca bază intonațională o celulă inițială, alcătuită din cinci sunete, expusă în primele măsuri ale primei părți. Aceasta,



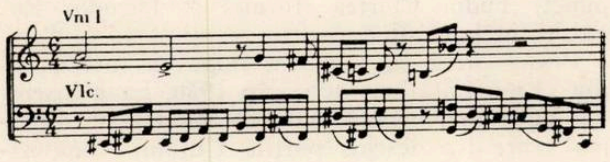
generează ideia părții introductive (a) prima și a doua temă a allergo-ului (b și c), ideia principală a Intermezo-ului (d) și cele două teme ale părții finale (e și f).

Fundamentarea arhitectonicii muzicale pe un material unic, cu solicitarea unor sensuri de expresie multiple — în vederea obținerii contrastelor, a unor configurații cu rol tematic, pregnante și capabile a răspunde exigențelor formei, constituie unul dintre aspectele importante ale lucrării, ceea ce explică concizia, claritatea exprimării și unitatea de concepție.

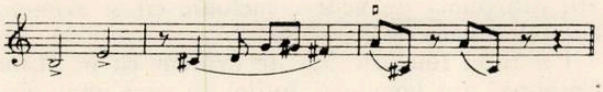
Lucrînd cu materialul, compozitorul pe măsură ce-și desfășoară muzica, valorifică în funcție de caracteristicile de formă ce se referă la

ansamblarea întregului acele aspecte ale ideii de început care i se par potrivite momentului.

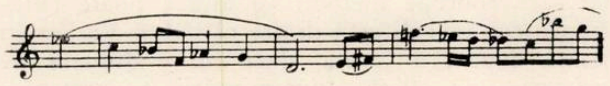
În prima parte, un amplu travaliu supune motivul inițial unei continue evoluții metrico-ritmice cu scopul de a crea atmosferă și a pregăti o culminație, moment în care își face apariția partea a doua — Allegro, prin atacca și al cărei caracter este contrastant dinamic. Se remarcă și aci țesătura polifonică, expunerea ideilor în manieră contrapunctică. (Prima idee a acestei părți este susținută și însoțită continuu de un contrasubiect ce izvorăște dintr-o structură ritmică complementară).



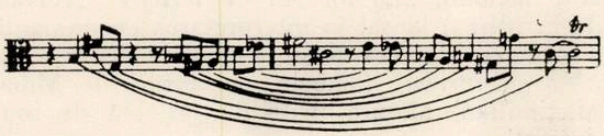
Odată expuse, aceste elemente sînt tratate în mod variat (inversări, recurențe, strette).



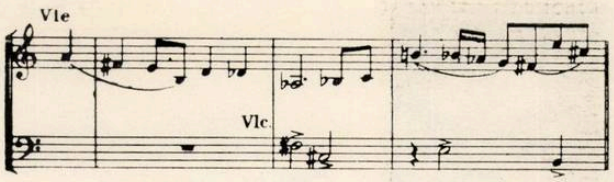
Utilizarea tehnicii contrapunctice obligă la un mod de organizare apropiat bunăoară de cel al fugii, ceea ce se dovedește și prin prezența unor momente dezvoltătoare ce urmează expunerilor și al căror rol este asemănător divertismentelor. Rolul tranziției spre ideea a doua este deținut și el de un asemenea divertisment. Celula inițială, este expusă mai departe sub forma unei idei secunde, reliefată ca atare prin caracterul ei cantabil, calm și o structură diatonică cu mers descendent.



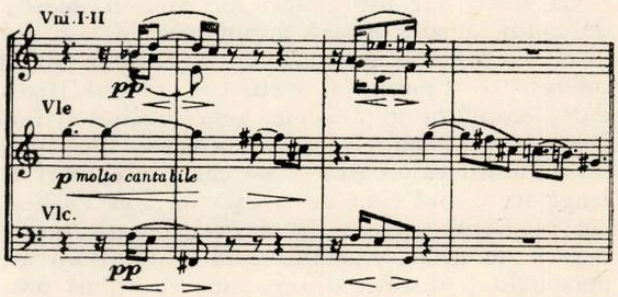
În cuprinsul dezvoltării, accentul va fi pus pe expresia diferită a celor două aspecte tematice contrastante, ceea ce va permite desfășurarea unui amplu travaliu bazat în special pe o serie de strette, acest travaliu fiind împărțit în două valuri dezvoltătoare dintre care, al doilea utilizează prima idee în recurență.



În repriză ambele idei vor fi expuse simultan, ca o formă de sinteză.

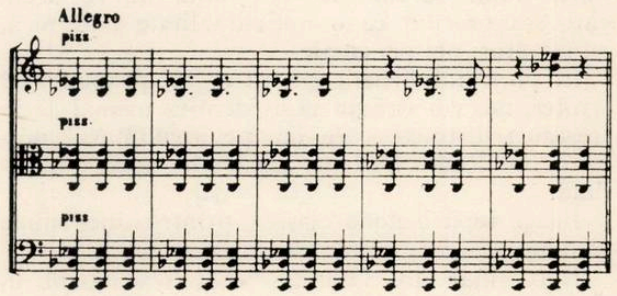


Partea a III-a (Intermezo) este realizată contrastant ca secțiune, un moment de liniștire creat cu ajutorul unui *cantus firmus* ce întruchipează o linie melodică largă și cantabilă, intonată de violă,



peste care se suprapune un plan ritmico-melodic cu rol de comentar a cărui proveniență intonațională observăm a fi tot celula inițială.

Față de construcția sever polifonică a allegroului de sonată, finalul este gîndit ca o muzică de vivacitate metrică, avînd un pronunțat caracter de Rondo, conceput în formă ternară — cu încadrarea momentului introductiv, scurtat și variat. Părțile extreme, realizate pe baza unor suprafețe obstinate,



sînt formate din canoane ritmice brodate cu configurații tematice izvorîte din celula de bază. Observăm originea acordului ostinat în primele sunete ale ideii a doua din allegro, transpuse pe verticală (v. ex. 4).

Remarcăm o tehnică specifică de cvartet, folosită cu pricepere și ușurință, după cum o dovedesc paginile respective, scrise fără stîngăcie, într-o factură de cele mai multe ori comodă ca tehnică. În prim plan este adusă o expresie ponderată, reținută de la exagerări, ce nu simte nevoia artificiului de orchestrație, mulțumindu-se cu sonorități obișnuite. Aceste aspecte, alături de cele desprinse pe parcurs cît și altele, dovedesc o atitudine sobră cu modul de exprimare și în general cu modul de a concepe muzica.

GEORGE DRAGA

Cîntece de Radu Şerban

Ca toate celelalte genuri ale muzicii noastre de astăzi, muzica uşoară a cunoscut, în anii din urmă, o evoluţie extraordinar de rapidă şi de interesantă. Conţinutul vieţii noi, ritmul trepidant, clocotitor al acesteia, i-au solicitat o îmbogăţire a tematicii şi a formelor. Pe baza unei tradiţii valoroase — ale cărei începuturi se leagă în primul rînd de creaţia lui Ion Vasilescu, pionierul genului — muzica uşoară românească de astăzi numără, printre făuritorii ei, personalităţi distinct diferenţiate, cu stiluri proprii.

Caracteristica esenţială a şcolii româneşti de muzică uşoară — schiţată pentru prima dată, în urmă cu patru decenii tot în cîntecele lui Ion Vasilescu şi adîncită de creatorii de astăzi este ancorarea în melosul popular şi prelucrarea creatoare a acestuia, în spiritul şi cu modalităţile specifice genului.

Din pleiada de creatori afirmaţi în anii din urmă cu cîntece care au găsit un viu ecou în inima iubitorilor genului se află, în primele rînduri, Radu Şerban. El este unul dintre aceia care s-a profilat ca o individualitate puternică, cu trăsături net personale.

În portretul artistic pe care îmi propun să-l schiţez, mă voi strădui să evidenţiez tocmai acele trăsături distincte care fac pe ascultătorul muzicii lui Radu Şerban „să-l ghicească" deîndată.

Încep după metoda clasică, printr-o incursiune în biografia compozitorului.

E originar din Caracal, unde s-a născut în prima zi a lunii decembrie 1927. N-a avut în familie nici un fel de precedente muzicale. Părinţii erau învăţători. Copilului i-a plăcut să cînte de mic, fredona melodiile auzite şi le „aranja" ornamentîndu-le şi schimbîndu-le ritmica după placul său.

Improviza uşor pe teme cunoscute dar abea mai tîrziu s-a aventurat să conceapă singur o melodie. A simţit pentru aceasta nevoia unor cunoştinţe muzicale cît de sumare, pe care le-a căpătat abia la orele de muzică din timpul primelor clase de liceu. L-a interesat de la început muzica uşoară. De altfel, în acele vremuri, în micul orăşel în care locuia nici nu avusese prilejul unui contact cu alte genuri. Cu excepţia cîtorva manifestări amatoriceşti, Caracalul de acum peste 20 de ani mai poseda o fanfară care cînta din cînd în cînd în grădina publică. În rest nu exista nici un fel de viaţă muzicală.

Debutul lui Radu Şerban în arta compoziţiei este marcat, în 1943 de colaborarea la cîteva spectacole şcolare. De atunci datează unele melodii care şi-au făcut drum mai tîrziu, însoţite de texte. Au devenit cunoscutele şlagăre „Frumos eşti Bucureşti", „Melodia amintirilor", „A fost de-ajuns o melodie".

Hotărîrea de a se dedica compoziţiei se concretizează odată cu terminarea liceului, venirea la Bucureşti şi înscrierea la Conservator. Ca student, — între anii 1947 şi 1954 —, Radu Şerban beneficiază de îndrumarea unor profesori ca Ion Dumitrescu şi Paul Constantinescu (armonie) Zeno Vancea şi Nicolae Buicliu (contrapunct) Tudor Ciortea (forme) şi Theodor Rogalski (orchestraţie).

Prima piesă cu care s-a impus a fost melodia „Lină Cătălină" scrisă în 1950. Ea a însemnat nu numai primul mare succes dar şi „diploma" care i-a deschis porţile Uniunii Compozitorilor, al cărui membru devine în acelaşi an.

Referatul comisiei care i-a analizat lucrarea poartă data de 30 noembrie 1950. El îi califică cîntecul drept o piesă „foarte bună, împletind ritmul de dans cu tema românească şi tratată atît din punct de vedere melodic cît şi armonic cu multă măestrie".

Un filon folcloric aşa de evident ca în „Lină Cătălină" nu vom mai întîlni în nici unul dintre cîntecele ulterioare, deşi întreaga creaţie a lui Radu Şerban reflectă o atmosferă românească. „Lină Cătălină" este sub acest aspect o apariţie singulară în şirul cîntecelor compozitorului care trece, dela formula apropiată „citatului" la o construcţie melodică în care elementele ce ţin de factura specifică a folclorului nostru apar mai sublimate.

Dela începuturile activităţii creatoare, Radu Şerban este continuu preocupat de lărgirea orizontului muzical, de însuşirea temeinică a disciplinelor muzicii, fără de care nu se simte stăpîn pe tehnica componistică.

Are marele merit de a înţelege că uşurinţa cu care concepe melodii (şi aici e poate filiaţiunea cea mai directă dintre el şi Ion Vasilescu) poate deveni o limită, dacă nu e dublată de măestrie, de ştiinţa înveşmîntării ei armonice şi orchestrale. Cu fiecare piesă, procesul de cunoaştere a procedeelor componistice este adîncit şi exigenţa compozitorului sporită. Între 1954 şi 1956 melodiile *„Mîine"* (versuri Ion Socol), *„Ne-am certat"* (versuri Emil Gonciu) şi *„Ţii minte"* (versuri Ben Corlaciu), *„Melodia amintirilor"* (versuri Vlaicu Bîrna) demonstrează evoluţia măestriei compozitorului. Sînt cîntecele care îl conturează ca pe un temperament prin excelenţă liric, cu o vînă melodică pregnantă. Alte melodii, *„La un pas de fericire"* (versuri de E. Mirea) lansat în interpretarea emoţionantă a actriţei Marcela Rusu — *„Prea tîrziu"* sau *„Nu mă-ntreba"* (ambele pe versuri de Mihai Maximilian) alătură lirismului o notă de uşor dramatism.

Pe lîngă acest lirism cvasi-dramatic, se poate întîlni în cîntecele lui Radu Şerban o ingenioasă

combinare a unor linii melodice gingaşe cu o ritmică vioaie (o cantabilitate lirică foarte ritmică). Aşa e cîntecul *„Două rîndunici"* distins în 1965 la festivalul de muzică uşoară dela Mamaia cu premiul U.T.M. Îmbinarea dintre lirism şi vivacitatea ritmică apare şi în alte cîntece din ultimii ani: *„Hai iubeşte"*, *„Dacă iubeşti cu adevărat"*, *„De la un timp"*.

Două cîntece al căror profil se apropie de genul chansonettei, *„Un trecător"* şi *„Un minut"*, desvăluie încă o faţetă a tipologiei melodice a compozitorului, tipologie care se complectează cu genul cîntecului romanţat în categoria căruia un exemplu concludent ni se pare *„Prieten drag"* (versuri C. Cîrjan).

În fondul muzicii uşoare cu conţinut actual, Radu Şerban se înscrie cu melodii care reflectă aspecte din înfăptuirile anilor de după Eliberare. El cîntă capitala noastră (*Frumos eşti, Bucureşti*), frumuseţea litoralului românesc, valorificat de munca constructorilor pricepuţi („Pe litoral") şi îşi exprimă bucuria de a vedea renăscînd la viaţa nouă micile oraşe altădată mizere *(Oraşul meu natal)*.

Dacă muzica uşoară şi mai ales cea de dans este latura principală a activităţii componistice a lui Radu Şerban, nu este însă şi singura. Muzica pentru copii, cîntecul de masă, muzica de scenă şi film îi ţin companie.

Interesul pentru cîntecele destinate celor mici a izvorît poate din faptul că, o lungă perioadă de timp (din 1950 pînă în 1954) compozitorul a lucrat la Palatul pionerilor, în mijlocul copiilor, făcînd corepetiţie, dirijat, compunînd şi orchestrînd pentru aceştia. Accesibile şi melodioase, cîntecele sale pentru copii au fost interpretate cu plăcere. Printre melodiile cele mai populare este *„Prieteni dragi"* (pe versuri de Vlaicu Bîrna), de un lirism cald şi o exuberanţă tinerească.

Un bun meşteşug al scriiturii corale a făcut din Radu Şerban un excelent creator de cîntece de masă. Melodiile sale, simple şi avîntate, au intrat în repertoriul multor formaţii profesioniste sau de amatori, răsunînd cu diverse ocazii, în toate colţurile ţării şi chiar dincolo de graniţele ei.

„Te iubim tinereţe" — după cum indică şi titlul, un cîntec pentru tineret (versuri C. Cîrjan) — s-a distins la cel de-al IV-lea Concurs şi festival internaţional al tineretului dela Viena, unde a fost premiat.

Partidului şi nobilei sale lupte pentru mai bine îi sînt dedicate multe cîntece. Printre cele mai frumoase sînt: *„Partidul ne cheamă la luptă"* — scris în cinstea celui de al IX-lea Congres — *„Uniţi să luptăm"* ş.a.

În sfera muzicii de scenă se numără, printre realizările deosebite, partitura suculentă la spectacolul *„Pălăria florentină"*, vodevil în 5 tablouri de Eugene Labiche, montat la Teatrul muncitoresc C.F.R. Giuleşti în stagiunea 1964—1965 (colaborare cu Vasile Veselovski). Pentru această „comedie cu cîntece" cei doi compozitori au reuşit să scrie o muzică ce se integrează stilului şi epocii, subliniază acţiunea şi contribuie la caracterizarea personajelor — aparţinînd burgheziei pariziene de acum 100 de ani.

Într-un „trio" — din nou cu Veselovski şi scriitorul Alecu Popovici — Radu Şerban şi-a adus contribuţia la întocmirea unei comedii muzicale intitulate: *„Studenţii de la mansardă"*, care a cîştigat premiu la un concurs al lucrărilor de estradă.

Ca mulţi dintre compozitorii noştri, Radu Şerban a fost atras şi de muzica de film, al cărei specific i-a permis o acţiune de cercetare laborioasă a unor efecte sonore deosebite. Muzica pentru ecran — 24 de filme de scurt metraj şi 7 filme artistice de lung metraj dintre care amintim *„Porto-Franco"*, *„A fost prietenul meu"*, *„Cerul n-are gratii"*, *„Un surîs în plină vară"* — respiră acelaşi larg suflu melodic, aceiaşi cantabilitate pe care o întîlnim în piesele de dans şi de muzică uşoară. *„Boroboaţă"* şi *„Cocenel"* — două dintre filmele de scurt metraj — pot fi numite, fără teamă de exagerare, adevărate mici filme muzicale, imaginile sonore fiind la fel de importante ca şi cele vizuale. Nu este vorba de secvenţe muzicale care să creeze atmosferă în anumite momente ci de o desfăşurare muzicală complexă pe parcursul întregului film.

De mai multă vreme, Radu Şerban lucrează la o operetă. Exigenţa sa faţă de materialul literar cu care se însoţeşte — e de subliniat că nici unul dintre textele cîntecelor sale nu este anost, vulgar sau lipsit de gust şi că şi-a ales totdeauna cu grije colaboratorii, oprindu-se la cei capabili să-i realizeze texte care să se păstreze în sfera poeziei — l-a făcut să încerce mai multe variante.

Ultima versiune se află în faza premergătoare repetiţiilor la Teatrul de operetă din Bucureşti. Libretul aparţine lui Mihai Maximilian — care, după cum observăm este, împreună cu C. Cîrjan unul dintre colaboratorii cei mai frecvenţi — şi se referă la viaţa tineretului nostru.

Opereta se numeşte *„Muşchetarii"*. Concepţia muzicală foloseşte o factură modernă în structura melodiilor, în armonizarea lor, în paleta orchestrală.

Este o încercare de a îmbina filoanele tipice ale genului şi formele ei muzicale (arii, ariosouri, duete, scene de cor şi balet) cu o ritmică de dans modernă, cu un scenariu mai închegat (nu numai un simplu pretext literar) cu o replică de piesă de teatru.

În ce măsură această încercare va fi o reuşită, rămîne să ne-o arate spectacolul, în care intervin şi contribuţiile regiei, sçenografiei, interpretării.

Să aşteptăm deci, pentru consideraţii mai complecte, premiera. În coordonatele drumului artistic al lui Radu Şerban sînt cuprinse desigur şi nereuşite — totale sau parţiale — care contrastează cu ambianţa generală a creaţiei sale. Dar în prezentul portret ne-am propus să ne oprim doar la afirmările pozitive.

Potenţialul creator al compozitorului este în plină desfăşurare. Viitorul ne va aduce încă

ecoul unor reuşite pe care pregătirea, talentul, exigenţa şi munca ne îndreptăţesc să le considerăm drept certitudini.

ANA FROST

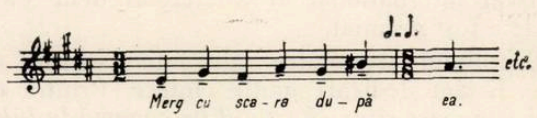
Lieduri de Felicia Donceanu

În ansamblul creaţiei componistice, liedul ocupă, ca gen, un loc cu totul aparte, loc care este definit de o sferă generală a preocupărilor. Uneori apare accidental, ca un intermezzo, între lucrări de mai mare amploare; alte ori, ca o etapă de evoluţie, etapă în care respectivul muzician caută să-i folosească specificul pentru anumite investigaţii de domeniul expresiei, tălmăcirii muzicale a textului sau şlefuirii formelor mici. În momentul însă în care el este privit ca o permanentă problemă de creaţie, în care complexele posibilităţi expresive ale genului devin esenţiale pentru un compozitor, liedul poate ocupa un loc central, determinant şi definitoriu pentru însuşi profilul artistului. Literatura muzicală a genului are şi în muzica românească însemnaţi reprezentanţi care, aşa cum spuneam, au acordat liedului deplina sa importanţă. Dintre cei tineri, în acest domeniu se remarcă şi Felicia Donceanu, al cărei recent caet de lieduri apărut în Editura muzicală demonstrează o orientare clară către muzica vocală de cameră. Alături de lucrări instrumentale, de muzică de scenă (în care simţim deasemenea prezentă capacitatea sa de a continua pe plan muzical sugerări ale textelor literare), liedul marchează întreaga ei evoluţie componistică.

Dela bun început trebuie remarcat că, vizînd lucrări de respiraţie mai largă, Felicia Donceanu nu a compus, în general, lieduri izolate, pe versuri disparate. Ca şi în cicluri mai vechi, inspirate de poezii populare sau de versuri scrise de Eminescu şi Victor Tulbure, în cele trei cicluri apărute în caetul de faţă — Arghezi, Bacovia, Călinescu — ea caută să surprindă în unitatea liedurilor ce le compun, mai multe aspecte, capabile să contureze cît mai sugestiv un univers poetic. O asemenea preocupare îi dă posibilitatea să caute acele versuri care se înrudesc între ele, creînd nu o suită mozaicată, de imagini, ci tocmai acea continuitate care ne permite să o apropiem de o suită instrumentală cu tematică. În acest context, joacă un rol important tratarea vocală, instrumentală, abordarea unor forme mai puţin fixe şi, chiar, variaţia de mişcare. Pe de altă parte, căutările clar direcţionate pe tărîmul poeticei dau sensuri semnificative versurilor alese, contribuie la înţelegerea mai complexă a artei unor personalităţi ca Arghezi, Bacovia sau Călinescu. Care par a fi fost aceste criterii de „selecţionare"? În primul rînd, cel al atmosferei generale, al unităţii ideii. Apoi, cel al structurii poeziilor, al limbajului folosit. Vom urmări, analizînd cîte un lied din fiecare ciclu, cum a operat, de la caz la caz, acest spirit de selecţie, sensurile muzicale pe care autoarea le dă, de la un poet la altul.

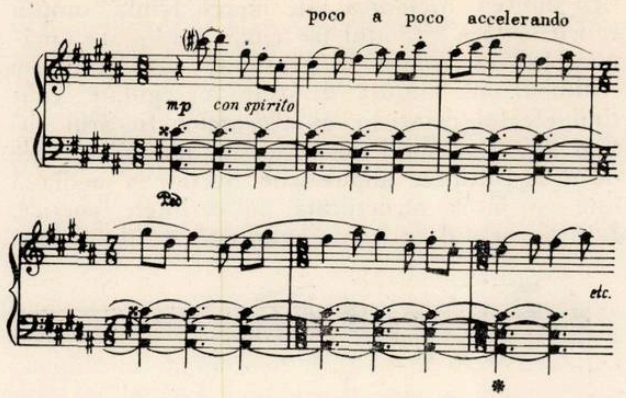
Parcurgînd volumele care închid în ele, asemenea unor sipete cu bijuterii, nepreţuitele slove argheziene, se poate lesne observa că există o seamă de poezii în care predomină un limbaj foarte apropiat de cel popular. Efectul nu este realizat numai prin sfera semantică, folosindu-se cuvinte cu un pronunţat colorit şi înţeles, ci şi prin ritmica verbiajului folcloric şi natura imaginilor. Pornind de la delimitarea imagistică a unora din poezii, se poate înţelege modul de conturare a unui ciclu. Felicia Donceanu a ales tematica simbolică a unei viziuni cosmice, care traduce sentimentul imponderabilului, al căutării esenţei vieţii, de-a lungul unor meditaţii destinate fenomenelor „stelare". *Coşarul alb* umblă după raza lunii, tinzînd către idealul mereu fugar. „Mînjit" cu funinginile luminilor ei, el este într-un fel prizonierul propriilor sale căutări spre înalt; de undeva, din inexplicabil, a coborît şi pasărea măiastră *(Nici nu-i pasă);* cioburi sclipitoare, sentimente răzleţe, populează bîlciul constelaţiei Aldebaranului ; soarele aleargă mereu după hărăpoaica noapte, legendara lui dragoste proiectîndu-se pe infinitul ceasurilor vieţii *(Noaptea).* Acest ciclu, al nopţii, nu al întunericului ei ci al transparenţei, este străbătut de o „tematică" pianistică aerată, în care este prezent farmecul caracteristic limbajului impresionist. Scînteierilor din *Bîlci* li se opun vocalizele alunecoase din *Noaptea,* plutirilor gînditoare din *Nici nu-i pasă,* treptele sonore din *Coşarul alb.* Ciclul „Mărgele" cuprinde o atmosferă unitară, în care alături de spiritualitatea imaginilor, impresionează apropierea de lumea basmului popular.

Coşarul alb începe cu o scurtă introducere „a lunii". O dată cu apariţia ideii principale — *„merg cu scara după ea"* — se impune un fragment tematic ce va genera desfăşurările ulterioare :



O scurtă intervenţie a pianului redă sugestiv zigzagurile căutătorului (Vezi ex. pag. 23 sus).

Pe ele se vor suprapune cuvintele pline de haz, peripeţiile hoinarului. Insistenţe melodice şi repetări ale unor cuvinte duc către partea centrală a liedului, în care poezia descrie peregrinările coşarului. Păstrînd profilul ritmic al începutului, aici muzica are un aspect cvasi-recitatoric, vizînd o creştere dinamică şi agogică, în care întreruperile au mai ales rostul unei impulsionări, al unei

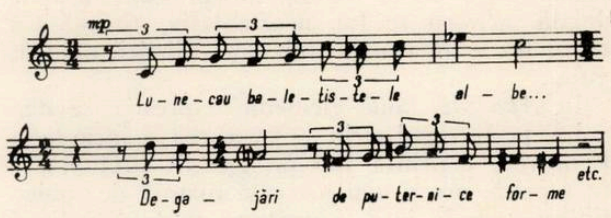


suprapuneri a acţiunilor muzicale şi poetice. Tensiunea se rezolvă în revenirea primei secţiuni, dar puţin mai deosebită, urmînd ideea principală — *„de funinginile lunii / nu mai poate să se spele / cel ce s-a mînjit cu ele"*. Încheierea readuce partea introductivă, ce se topeşte pe un „ultim" acord clar, de *do major*, căruia i se adaugă sunete picurate, ca de lăută. În întreaga concluzie, se realizează ezitarea între certitudine şi incertitudine, între posibilitatea de a ajunge la capătul drumului (ajungînd chiar pînă la *„clopotniţa c-o stea, / unde sună gărgăunii")* şi irealizabilul dorinţei poetului. Factura folclorică a textului este urmărită şi prin susţinerea ritmică a pianului, cu capricioase schimbări de măsură, amintind, improvizaţia populară.

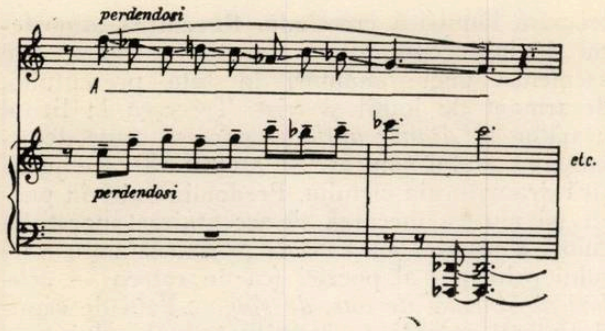
Lumea sonoră şi poetică se schimbă cu totul în cel de al doilea ciclu, „Odinioară", pe versurile romanticului simbolist George Bacovia. Opera lui poetică este supusă în majoritatea ei unei atmosfere unice, din care răzbat accente dramatice ale unei existenţe însingurate şi intens frămîntate. Însemnătatea acordată culorilor determină în liedurile Feliciei Donceanu apropierea de o muzică cu valori timbrale accentuate, o muzică în care linia melodică ţine mai mult de fidelitatea „rostirii" decît de o reliefare individualizată a vocii. De multe ori, din punct de vedere al desfăşurării *acţiunii* (la Bacovia prin acţiune înţelegem o desfăşurare simbolică a sentimentului de-a lungul cîtorva ipostaze principale) liedul capătă relief prin expresia pianistică; aici se găseşte şi rostul evoluţiei formei (de obicei foarte clar sesizabilă chiar de la o primă audiţie). Există în acest fel de a reda atmosfera poeziei o apropiere de liedul lui Hugo Wolf, care priveşte, desigur, mai ales *poziţia* faţă de text şi nu *maniera* de tălmăcire muzicală a lui (unde, ca şi în primul ciclu, compozitoarea mărturiseşte afinităţi pentru limbajul sensibil-descriptiv al impresionismului).

În liedul *Proză*, pianul redă sugerările textului printr-un ritm monoton, o tematică în care străbat aluzii mascate a cunoscutei secvenţe „Dies Irae". Aproape insesizabil, sub monodia pe care o cîntă vocea, acest acompaniament se concentrează în valori ritmice mai pregnante (există o gradare ritmică de la optimi spre şaisprezecimi care apoi se retrag prin cîteva triole intermediare, spre formula iniţială), redînd o crispare lăuntrică crescîndă. Revenirea atmosferei de la început, după această încordare, este asemenea unei renunţări în faţa prezentului, dezarmant de inutil şi trist. Trecerea la liedul următor — *Amurg antic* — pare să caute determinarea acelui contrast de atmosferă care justifică dramaturgia ciclului. Predomină aici în poezie (şi muzica încearcă să accentuieze sugestiile) culori senzuale, marcate şi prin ostentaţia versului principal al poeziei (ca un refren — *„culori de sineală, de aur, de sînge"*. Faţă de cenuşiul piesei precedente, imobilitatea tabloului, prezentă şi aici, are cu totul alt aspect prin conţinutul imaginii, apropiate de o viziune barocă. Vocea redă melodic unduirile apei care reflectă peisajul, „acţiunile" pe care le cuprinde, în timp ce pianul subliniază prin armonii desfăşurate de-a lungul mai multor registre, sonoritatea vizuală a descrierii. Suita de impresii merge prin voiosul cîntec *Note de primăvară* către relaxarea expresiei. Acest unic punct de maximă lumină, rar întîlnită la Bacovia, pare să fie şi centrul ciclului. Este mai ales o povestire a unui sentiment, la care vibrează sensibilitatea poetului. Muzica, plină de vibraţie şi exuberanţă, precede revenirea la tematica cu care a început suita de lieduri. De o eleganţă indiferentă, următorul, *Balet*, se interpune ca un interludiu, grupului ultimelor trei lieduri *(Fanfara, Lacustră, Seară tristă)*, în care revine atmosfera de apăsare, de tragică singurătate şi neputinţă.

În *Balet*, vocea accentuează liniile plastice ale gesturilor. Textul este mereu întrerupt, cu o aparentă incoerenţă, marcînd parcă neparticiparea la viziunea dansului. Tema „balerinelor"



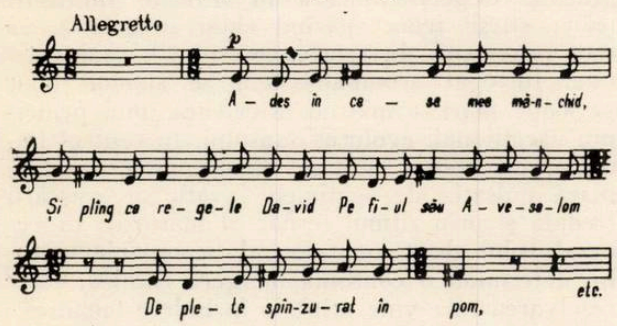
sugerează un arabesc de dans, o expoziţie coregrafică. Repetată mereu în diferite înfăţişări (către sfîrşit tema apărînd chiar inversată), ea este întreruptă de scurte comentarii, mai recitate. Întregul acompaniament se supune unor perioade mari, urmărind, asemenea unui principiu variaţional, evoluţia dansului. În centrul liedului, un episod destinat doar pianului subliniază pulsaţia de sentiment erotic a mişcării (redată şi prin ritmul ternar al măsurii). În general rolul de comentator al acompaniamentului determină o continuă mergere ritmică, către rezolvarea care vine printr-o închidere tematică : (vezi ex. pag. 24) în sonorităţi descrescînde, accentuînd ideea de „desăvîrşire" a gestului coregrafic. Deşi sentimental pare mai puţin justificată, ca fond, se supune unor canoane de simetrie. Am spune că este mai mult o viziune a dansului în sine, cu limbajul său ermetic — este de observat că tema inutilului transpare prin subtext — decît evoca-



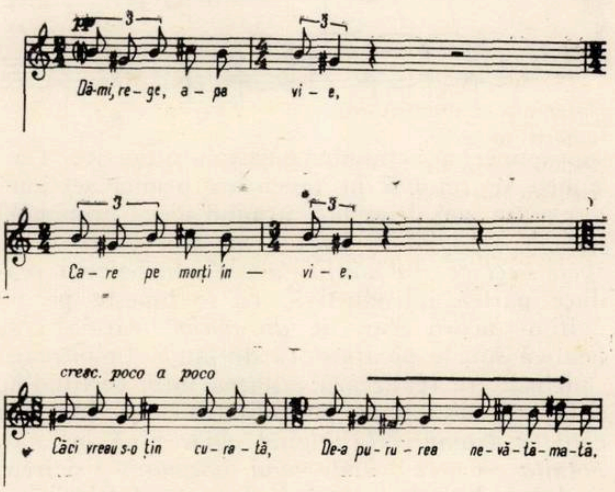
rea scenelor sentimentale, în stilul balerinelor lui Degas. Ciclul „Odinioară" a fost distins, acum cîţiva ani, cu o menţiune, la Concursul internaţional de compoziţie dela Mannheim.

Ultimul ciclu, pe versuri de George Călinescu, este net deosebit ca atmosferă. Compozitoarei îi revine meritul de a fi sesizat pe plan muzical capacitatea de a emoţiona, vibraţia de simţire care caracterizează lirica erudită a lui Călinescu, stilul său livresc. Cele „Trei cîntece pentru Till", trei poeme de iubire, par scăldate într-o duioasă lumină, pe care o răspîndeşte mărturisirea sinceră, dăruirea totală. Nu ni se pare străină de personalitatea poetului, mult înclinată spre vetust, spre ironizare şi preţiozitate, subînţelegerea celor trei lieduri aşa cum le-a gîndit şi Felicia Donceanu ca trei piese compunînd o suită în stil preclasic: gavottă *(Paşii)*, sarabandă *(Frunza)* şi courantă *(Apa vie)*. În acelaş timp însă, fiecare dintre ele este dublat de semnificaţii apropiate de creaţia populară. În primul, jocul (preluînd o formă instrumentală, violonistică, un fel de „a zice" a cîntăreţului popular), în următorul, romanţa (cu accente depresive, cromatice) şi în al treilea, descîntecul. Fără îndoială, acestea se fac neostentativ, cu măsură, cu multă grijă pentru unitatea stilistică a întregului.

În *Apa vie,* două elemente expresive se dezvoltă, pe întregul ciclu — evocarea şi incantaţia. Evocarea, cuprinsă într-un aşa-zis preludiu, şi în repriză, are o mai marcată nuanţă de subiectivism, (ritmic însă, pregăteşte partea mediană, de proporţii mai ample). Ea este formată dintr-o frază „parlato", parcă spusă pe nerăsuflate:



şi două intervenţii melismatice, vocale *(„Cu gîndul la Otilia / cu părul ca vanilia")* ce se sprijină pe cîteva acorduri desfăşurate, ca de harpă. Imediat însă urmează partea centrală, în care o mare creştere sonoră şi ritmică redă, într-un fel de descîntec, dorinţa poetului de a-şi glorifica iubirea. Melodica este mereu frîntă, supusă capriciozităţii ritmului (se cuvin subliniate amănuntele de redare a prozodiei prin continui schimbări de măsuri, diviziuni neregulate, căutînd efectul coloristic al accentelor fiecărui cuvînt sau combinaţii vocalice), iar pianul nu face decît să-i urmeze impulsurile. Secţiunea mediană este ea însăşi structurată de cerinţele poetice. Iată elementul cel mai important, de descîntec :



Revenirea primei părţi, după o tensiune ritmică foarte susţinută (cu sonorităţi strălucitoare, risipitoare chiar prin exuberanţa lor) se face în mod laconic, cu intenţionată întunecare a tonalităţii, ca o strîngere de inimă după expansiunea ce a precedat-o. Întreg acest ciclu are mai ales o atmosferă romantică plină de farmec, demonstrînd capacitatea compozitoarei de a surprinde în mod fericit cele mai delicate nuanţe de lirism.

Putem remarca, privind caetul de lieduri al Feliciei Donceanu, o unitate a limbajului, limbaj care nu tinde însă neapărat spre rezolvări noi, mai ales în melodică şi armonie. În însăşi căutarea efectelor de culoare, se simte, cu toată siguranţa mijloacelor, o anumită prudenţă. Dar, dacă limitarea la o formă destul de simplă a tehnicii muzicale şi limbajului, îndeajuns de verificată de tradiţie, păstrarea formelor consacrate de acompaniament, ar putea constitui un reproş, problemele de sesizare a specificului inspiraţiei, a urmăririi unei ritmici fireşti ne apar ca preocupări de fond, contribuind la expresivitatea muzicii. Acelaşi lucru se poate spune şi despre soluţiile adoptate în redarea naturală a accentelor prozodice, prin cînt. În mare, deasemenea, este prezentă concepţia dramaturgică a miniaturilor, lărgită prin ciclu, o permanentă şi sinceră căutare de soluţii adecvate, deşi nu întru totul inedite. Astfel privite, cele trei portrete poetice, „Arghezi, Bacovia, Călinescu" ne apar ca o reuşită a compozitoarei, ca o valorificare interesantă a poeziei româneşti din ultimele decenii, contribuind într-adevăr la diversitatea şi calitatea creaţiei noastre în domeniul liedului.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Alfred Mendelsohn

În ziua de 9 mai s-a stins din viață, după o grea suferință, compozitorul Alfred Mendelsohn, maestru emerit al artei, vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Născut în București la 17 februarie 1910, Alfred Mendelsohn a urmat cursurile Academiei de muzică și artă dramatică din Viena, desăvîrșindu-și apoi studiile de compoziție la Conservatorul din București cu Mihail Jora.

Alfred Mendelsohn s-a afirmat ca un compozitor fecund, consacrîndu-și talentul și puterea de muncă înfloririi culturii muzicale din țara noastră. Printre creațiile sale ce îmbrățișază o diversitate de genuri, se înscriu simfonii, oratorii, cantate, lucrări destinate scenei, unele dintre ele intrate în repertoriul permanent al instituțiilor noastre muzicale, fiind cunoscute și peste hotare. Un loc important în creația sa îl ocupă lucrările inspirate din trecutul de luptă al poporului, din viața nouă, socialistă a patriei noastre.

Ca vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor și profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Alfred Mendelsohn a desfășurat o remarcabilă activitate în domeniul dezvoltării muzicii românești, a contribuit la formarea tinerelor generații de compozitori și la popularizarea muzicii în rîndul maselor.

Alfred Mendelshon a fost membru al Partidului Comunist Român.

Pentru meritele sale i s-au decernat ordine și medalii ale Republicii Socialiste România, Premiul de Stat pentru creație muzicală, Premiul de compoziție „George Enescu" și Premiul Academiei.

Moartea prematură a lui Alfred Mendelsohn constituie o grea pierdere pentru cultura muzicală românească. Artist de prestigiu, el va rămîne veșnic în amintirea colegilor săi și a iubitorilor de muzică din țara noastră.

COMITETUL DE STAT PENTRU
CULTURĂ ȘI ARTĂ
UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA
SOCIALISTĂ ROMÂNIA
CONSERVATORUL „CIPRIAN PORUMBESCU"

★

La sediul Uniunii Compozitorilor, unde compozitorul Alfred Mendelsohn și-a desfășurat o mare parte din bogata sa activitate și unde se afla depus catafalcul cu corpul său neînsuflețit, au venit numeroși colegi și alți iubitori ai muzicii spre a aduce omagiul lor îndurerat celui care a fost maestru emerit al artei, vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

Catafalcul era străjuit de coroane de flori depuse din partea a numeroase instituții de cultură și artă, de cadre didactice, studenți și elevi din învățămîntul artistic.

După ultima gardă alcătuită din reprezentanți ai unor instituții culturale, compozitori, scriitori, muzicologi, a avut loc adunarea de doliu.

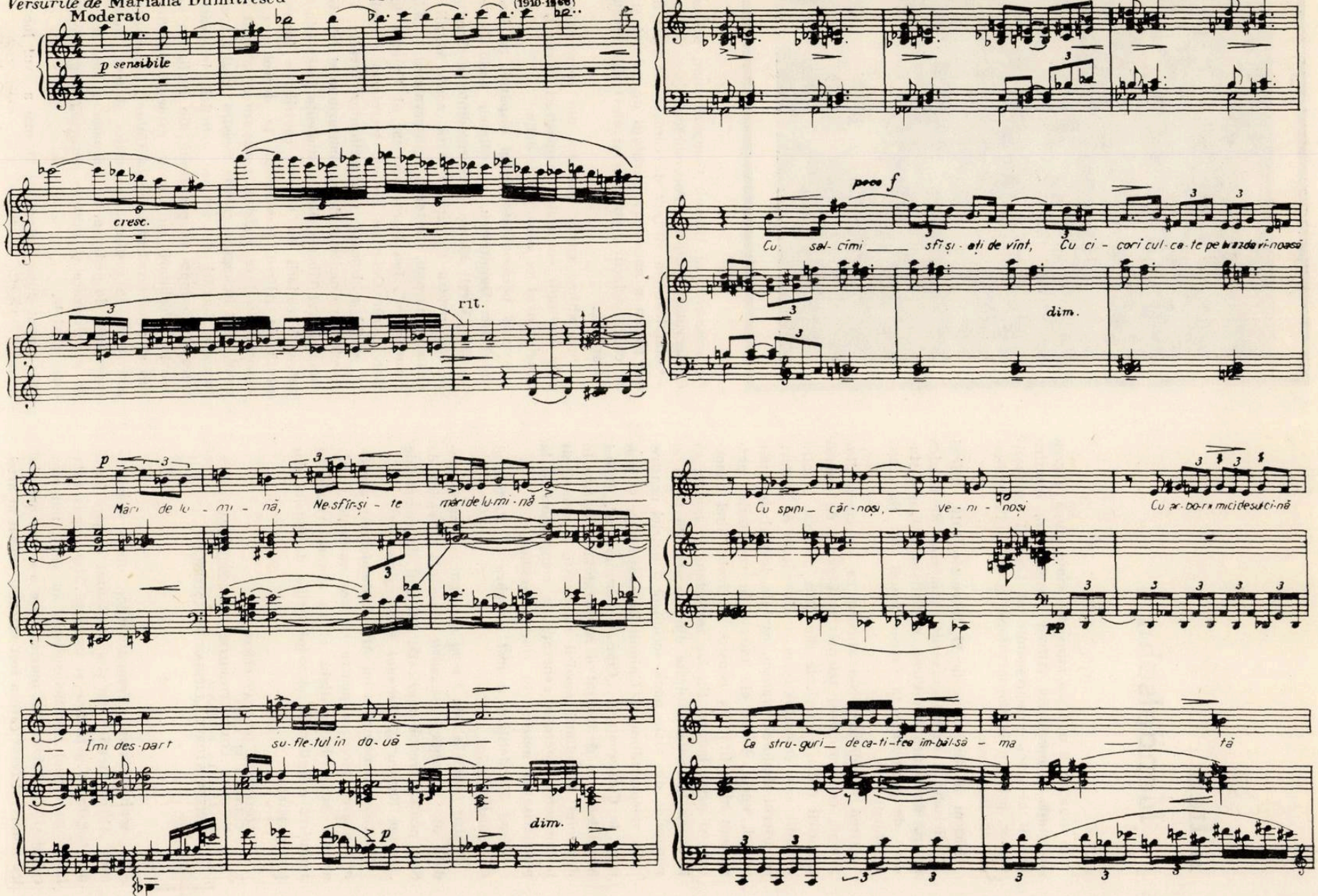
Evocînd personalitatea celui dispărut, au luat cuvîntul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor, Virgil Florea, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, acad. Mihail Jora, Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Ion Horea secretar al Uniunii Scriitorilor, Lazăr Octavian Cosma, secretarul organizației de partid a Uniunii Compozitorilor, Ovidiu Varga, director în Comitetul de radiodifuziune și televiziune, compozitorul Tiberiu Olah și studenta Smaranda Georgescu. Vorbitorii au relevat contribuția importantă adusă de Alfred Mendelsohn la dezvoltarea vieții muzicale în țara noastră. Compozitor talentat și fecund, el a îmbogățit creația noastră muzicală cu numeroase lucrări de valoare artistică, inspirate din trecutul de luptă al poporului, din realitatea zilelor noastre. Vorbitorii au scos în evidență aportul prețios al celui dispărut la viața Uniunii Compozitorilor, activitatea sa susținută pe tărîm obștesc, bogata sa experiență de pedagog, de animator al multor acțiuni de popularizare și inițiere muzicală a publicului de toate vîrstele.

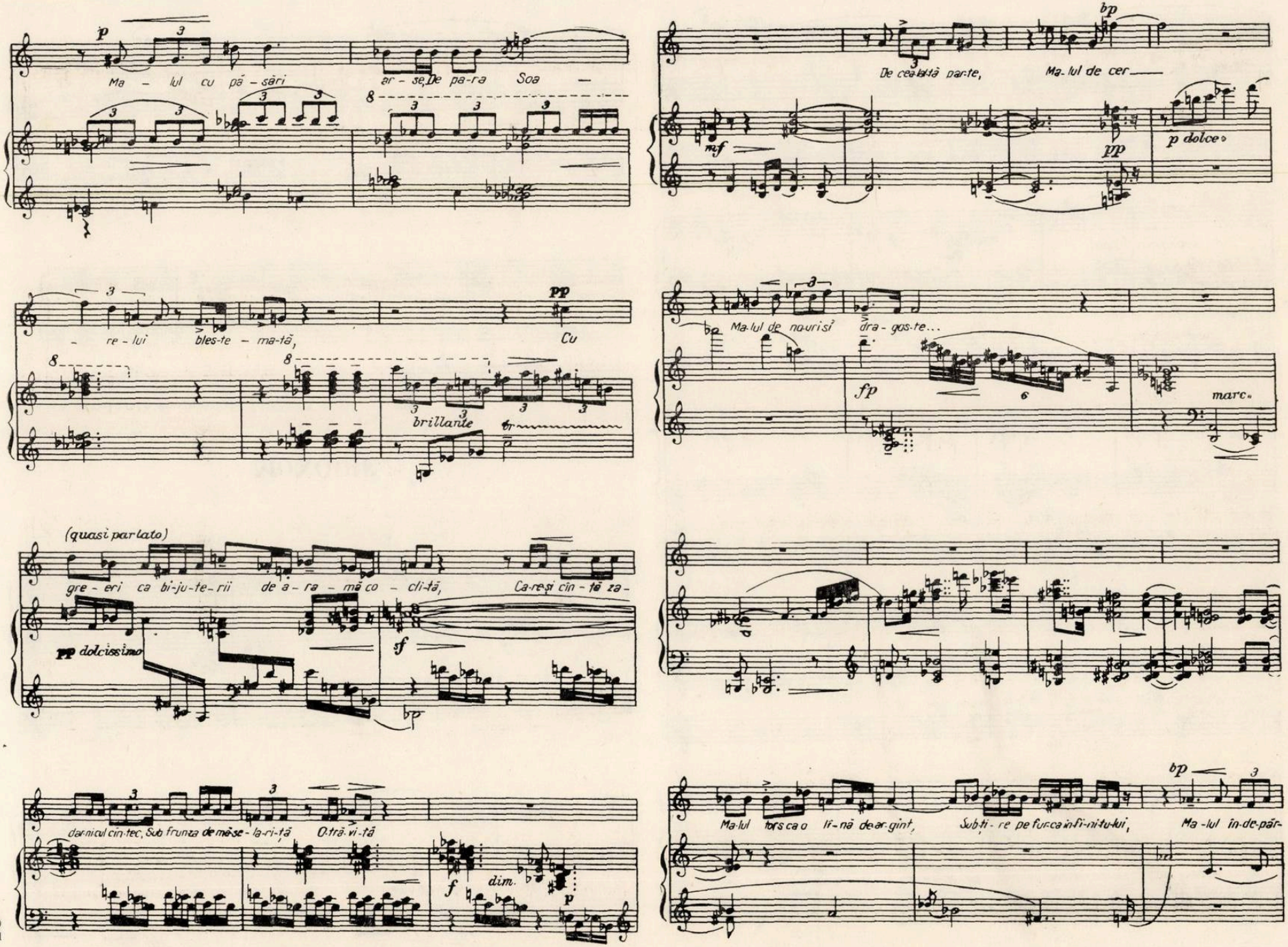
În cursul după-amiezii de 11 mai a avut loc înhumarea.

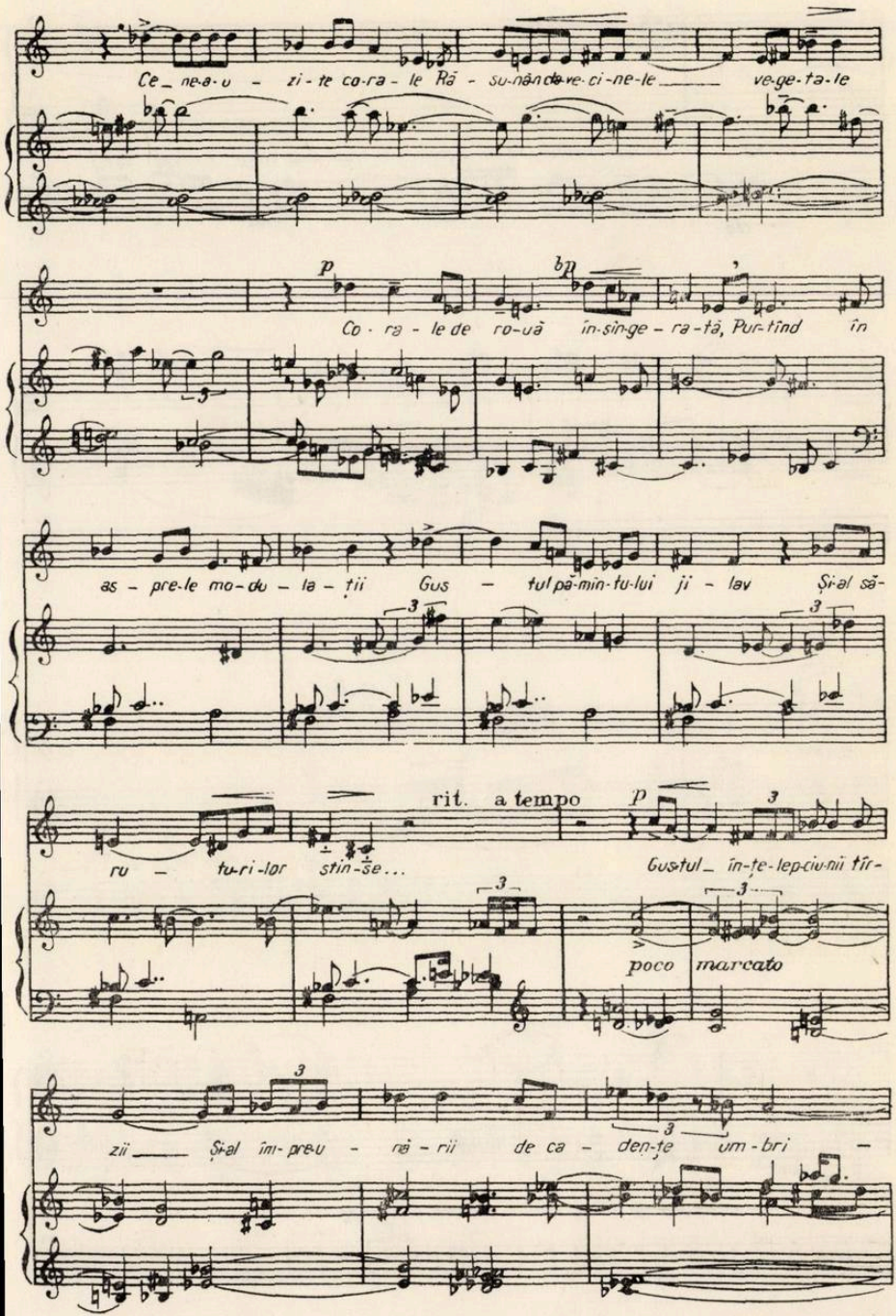
DOUĂ MALURI

Versurile de Mariana Dumitrescu — *Muzica de* Alfred Mendelsohn (1910-1968)

Moderato

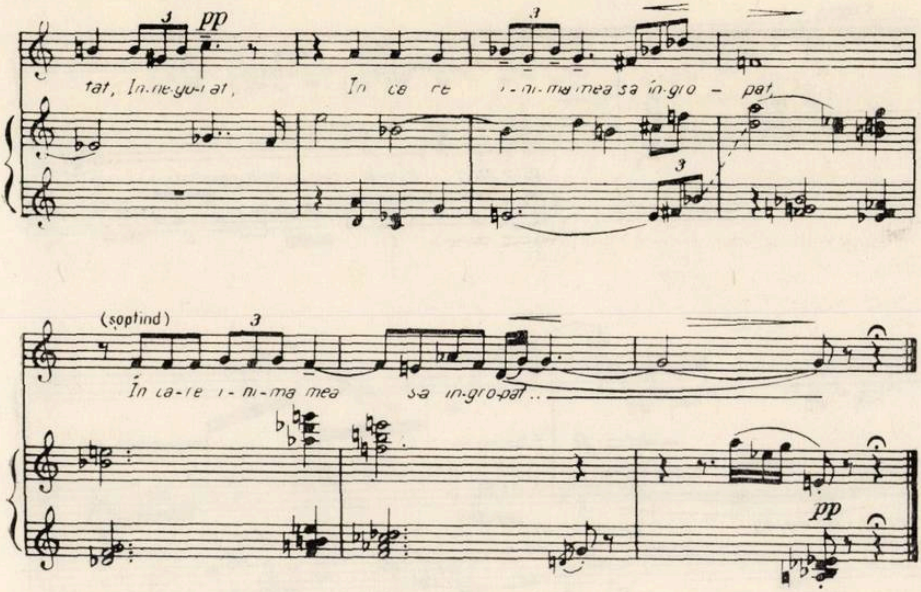



p
Ma - lul cu pă - sări
ar - se, De pa-ra Soa —
De cea-laltă par-te,
Ma-lul de cer
bp
mf
pp
p dolce
re - lui
bles-te - ma-tă,
Cu
brillante
Ma-lul de nă-urisi
dra - gos-te...
fp
marc.
(quasi parlato)
gre - eri ca bi-ju-te-rii de a - ra - mă co - cli-tă,
Ca-re-şi cîn - tă za -
pp dolcissimo
sf
bp
dar-nicul cîn-tec, Sub frunza de mă-se - la-ri-tă
O-tră-vi-tă
f
dim.
p
Ma-lul tors ca o lî-nă de ar-gint,
Subţi - re pe furca în-fi-ni-tu-lui,
Ma-lul în-de-păr-


Ce_ ne-a-u - zi-te co-ra-le Ră - su-nând de ve-ci-ne-le ve-ge-ta-le
p
Co-ra-le de ro-uă în-sin-ge-ra-tă, Pur-tînd în
as-pre-le mo-du-la-ții Gus - tul pă-min-tu-lui ji - lav Și-al să-
rit. a tempo
p
ru - tu-ri-lor stin-se... Gustul_ în-ţe-lep-ciu-nii tîr-
poco marcato
zii_ Și-al îm-preu - nă-rii de ca - den-ţe um-bri -

pp

tat, In-ne-gu-rat, In ca re i-ni-ma mea sa in-gro - pat,



(soptind)

In ca-re i-ni-ma mea sa in-gro-pat..

pp

MONODIE

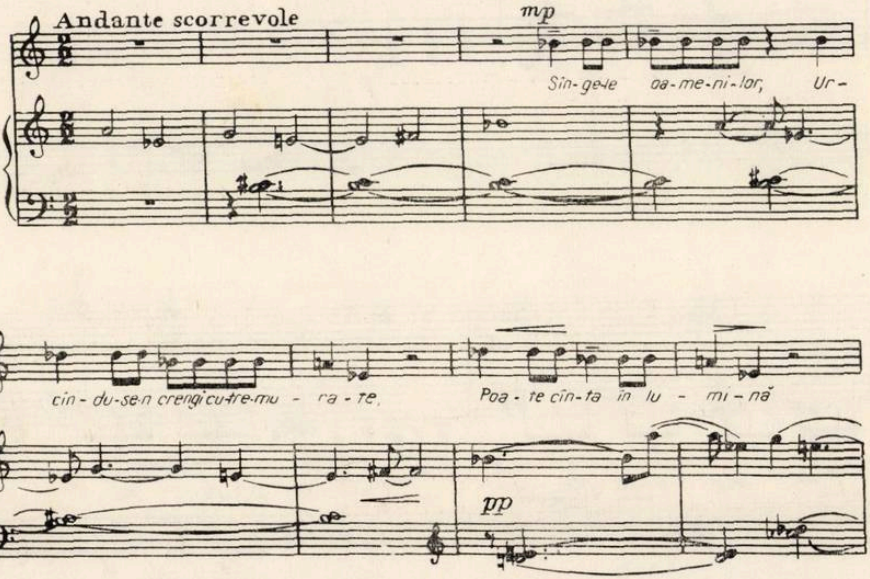
Andante scorrevole

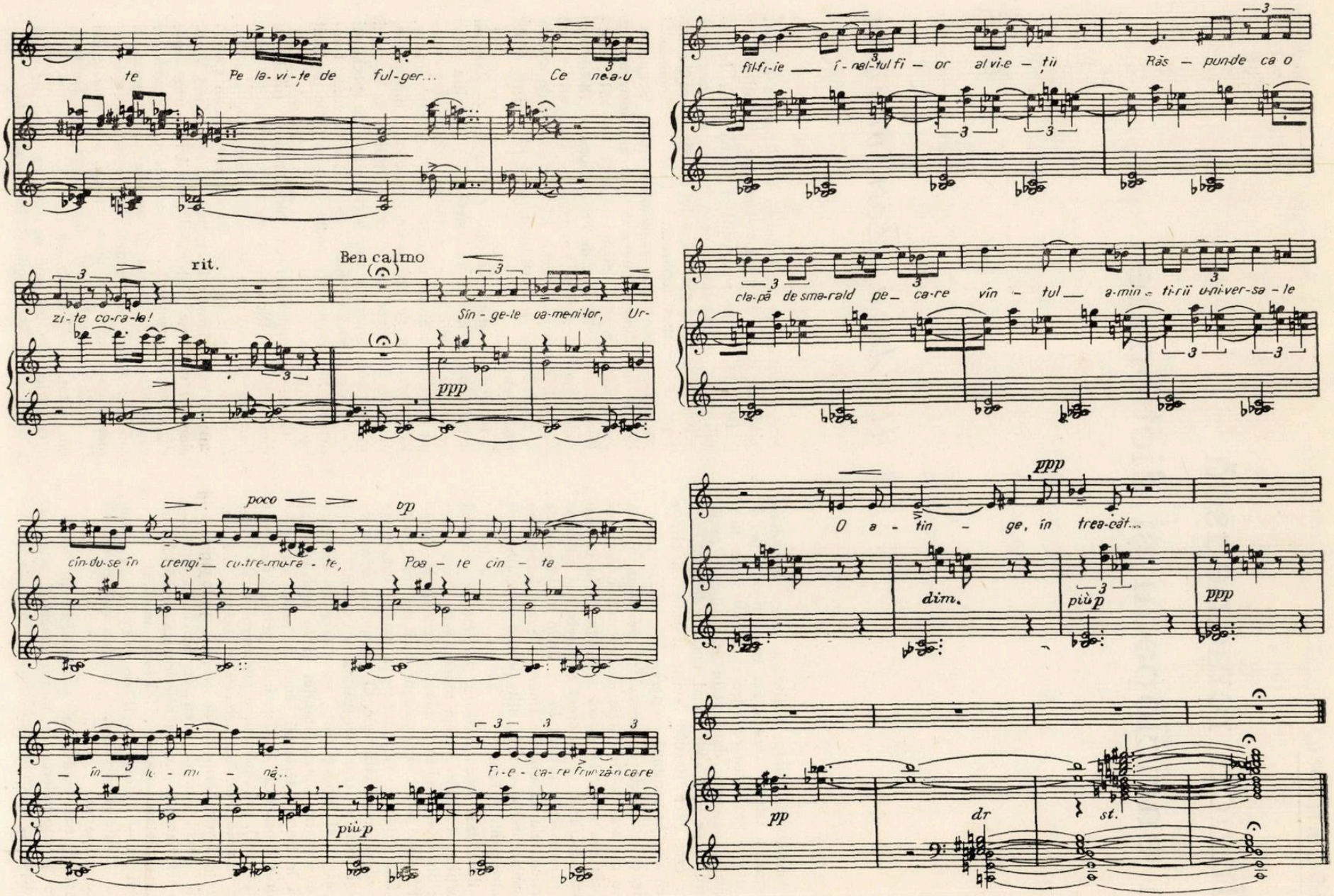
mp

Sin-ge-le oa-me-ni-lor, Ur-

cin-du-se-n crengi cu-tre-mu - ra - te, Poa - te cin-ta in lu - mi - nă

pp




te Pe la-vi-țe de ful-ger... Ce nea-u
filfi-ie în-nel-tul fi-or al vi-e-ții Răs-punde ca o
rit. Ben calmo
zi-te co-ra-le! Sîn-ge-le oa-me-ni-lor, Ur-
ppp
cla-pă de sma-rald pe ca-re vîn-tul a-min-ti-rii u-ni-ver-sa-le
poco
bp
cîn-du-se în crengi cu tre-mu-ră-te, Poa-te cin-ta
O a-tin-ge, în trea-căt...
dim.
più p
ppp
în lu-mi-nă..
Fi-e-ca-re frun-zăn-care
più p
pp
dr
st.

Muzica românească în enciclopedii şi dicţionare

de Elena Zottoviceanu

Afirmaţia că ştiinţa realizează azi o dezvoltare vertiginoasă este un truism, dar ea dă doar o palidă idee despre realitatea ce întrece cu mult orice imaginaţie. După unele date citate de curînd în presă, se pare că pe glob apar anual 350.000 de publicaţii, dintre care circa 100.000 reviste şi ziare, şi cifrele acestea sînt în continuă creştere.

Este evident deci că nimeni nu se poate ţine la curent cu imensa producţie de literatură dintr-un domeniu sau altul. De aceea sînt din ce în ce mai necesare lucrările de informare sintetică şi sistematică, printre care primul loc îl deţin enciclopediile şi dicţionarele de diferite tipuri. Ele au devenit un instrument indispensabil, atît pentru specialişti cît şi pentru publicul larg.

O dezvoltare asemănătoare, bineînţeles păstrînd proporţiile, se observă şi în muzicologie. Dacă acum 50 de ani istoria muzicii abia pomenea de Machault sau Pérotin, astăzi muzicologul nici nu mai poate face faţă creşterii vertiginoase a noilor cunoştinţe ce se oferă curiozităţii sale. O acumulare uriaşă de fapte şi opere se cere înregistrată şi explicată. Şirul fără sfîrşit al biografiilor (într-o creştere continuă prin adăugarea contemporanilor şi forarea tot mai adîncă în trecut), termenii uzuali ai limbii muzicale — teorie şi practică — (şi ei într-o permanentă evoluţie istorică), organologia, dezvoltarea vieţii muzicale a oraşelor, ţărilor, popoarelor, operele majore, şcolile muzicale, termenii de estetică, pedagogie, acustică, discul, înregistrarea pe bandă magnetică, radio, televiziunea, muzica bisericească gregoriană şi bizantină, notaţia, jazz-ul, folclorul muzical, etnomuzicologia — şi încă nu le-am enumerat pe toate — sînt fluviile ce alimentează oceanul culturii muzicale contemporane.

Deoarece, este evident că posibilităţile de receptionare şi cuprindere ale minţii omeneşti sînt cu mult depăşite, epoca noastră cunoaşte o mare înflorire a editării de enciclopedii şi dicţionare de specialitate, ce se vor cît mai complete cu putinţă.

De fapt ele nu reprezintă o formă nouă de publicaţie ci se întemeiază pe o tradiţie de peste două secole. Prima carte de acest fel, Dictionnaire de musique de Brossard, apărută la 1703, îşi propunea şi ea să sintetizeze toate cunoştinţele epocii. Genul este ilustrat de-a lungul timpului şi de alte încercări, ca opera muzicologului belgian Fétis (1835—1844), Dicţionarul Teatrului liric de Felix Clément (1869), Enciclopedia lui Albert Lavignac şi Laurencie (1912—1930), celebrul dicţionar Riemann, carte de căpătîi a specialistului şi amatorului pînă în anii de după război etc.

În ultimele două decenii, s-a impus — datorită extraordinarei lărgiri a domeniului şi apariţiei unor puncte de vedere noi — elaborarea unor lucrări ample care să conţină ultimele date ale problemelor. Redactarea lor nu mai poate fi realizată, bineînţeles, de către un singur om, oricît de capabil ar fi el, ci implică colaborarea a zeci şi chiar sute de specialişti din toate colţurile lumii, solicitaţi acolo unde competenţa lor recunoscută poate fi o garanţie de înalt nivel ştiinţific.

Opere monumentale ca enciclopediile (denumite după editură) Ricordi (3 vol.), Fasquelle (3 vol.), Larousse (2 vol.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (12 vol. apărute), Enciclopedia dello spettacolo (9 vol.), Grove's Dictionary of Music and Musicians (9 vol.) etc. sînt rodul contribuţiei unor forţe ştiinţifice impresionante. Cu satisfacţie, în listele de colaboratori am întîlnit şi numele unor specialişti români ; astfel, pentru articolele referitoare la România garantează (în unele cazuri) semnăturile lui C. Brăiloiu, G. Breazul, Z. Vancea, V. Tomescu, Gh. Firca, R. Alexandrescu ş.a.

O curiozitate legitimă ne face ca luînd în mînă o astfel de lucrare capitală să cercetăm în ce mă-

sură oglindește ea istoria muzicii noastre, dezvoltarea ei actuală și personalitățile ce o ilustrează. Apariția noastră pe scena culturii muzicale moderne a fost dealtfel semnalată încă de la începutul secolului în texte ample ca acela scris de Marcel Montandon în Encyclopédie de la musique de Lavignac (1914) și de Bartók și Brăiloiu în Zenei Lexicon de Szabolcsi Bence și Toth Aladar (1930) sau în notițe mai sumare ca în Riemann Lexicon (1922).

Acum cînd țara noastră a făcut pași uriași pe calea progresului și afirmării în toate domeniile și cînd se bucură în marele concert al popoarelor de tot mai mult prestigiu, marile sinteze contemporane de muzică consemnează și ele înaltul grad de dezvoltare atins de creația și viața muzicală românească.

Astfel, Enciclopedia della musica și Dizionario Ricordi publică un număr important de articole dedicate compozitorilor noștri — de la Flechtenmacher pînă la contemporani — și interpreților de frunte ca Ionel Perlea, Dinu Lipatti, Clara Haskill. Articolele „România" și „Bucarest" cuprind sinteze foarte concentrante ale evoluției artei noastre muzicale culte, utile și interesante pentru cititorul străin, cu atît mai mult cu cît sînt însoțite de bibliografii destul de bogate.

Foarte bine este ilustrată muzica românească și într-o altă mare lucrare italiană, Enciclopedia dello spettacolo, dedicată tuturor formelor de spectacol teatral, muzical, cinematografic ; apar aci multe nume de artiști români — dirijori, cîntăreți, compozitori. Originale sînt caracterizările marilor cîntărețe din trecut, Theodorini, Darclée, Cristoforeanu etc. raportate la stilul epocii, la alte celebrități contemporane etc. și însoțite de mici bibliografii. Texte ample, bine documentate se ocupă (în cadrul articolelor „România" și separat „Bucarest", „Cluj") de dezvoltarea teatrului liric. Autorul (teatrologul Florin Tornea) evidențiază liniile directoare ale tradiției noastre lirice, fără a sublinia îndeajuns, credem, aspectele muzicale propriu-zise (filiații, raporturi, valori, opere, etc.) și mai ales specificitatea căii de dezvoltare a culturii muzicale românești în teatru și prin teatru.

Prezența lui C. Brăiloiu în comitetul de redacție și semnătura lui G. Breazul, sînt chezașe pentru calitatea și cantitatea știrilor despre muzica românească în Enciclopedia publicată de editura Fasquelle (1958).

Într-adevăr, puține sînt numele ce lipsesc și prezentarea lor este de cele mai multe ori, foarte bună. Capitolul dedicat muzicii românești, gîndit în scopul unei prezentări istorice îndeosebi, adună într-un spațiu strîmt numeroase date, dar se oprește poate prea puțin asupra prezentului. De mare interes sînt articolele de teorie, folclor în care C. Brăiloiu face ample referiri la cîntecul popular românesc, folosindu-l în exemplificarea și argumentarea tezelor sale (de ex. în articolele : aksak, giusto).

Cercetările lui C. Brăiloiu — apreciat ca o personalitate excepțională — și școala folcloristică românească sînt menționate elogios în articolul lui Gilbert Rouget despre Etnomuzicologie.

Numeroase nume românești apar și în Baker's Biographical Dictionary of Musicians apărut la New-York (1958)) sub redacția lui N. Slonimsky, dar datele nu sînt totdeauna exacte și nici comentariile prea potrivite. Astfel, la Mihail Jora de ex. se subliniază meritele sale de simfonist dar nici nu se pomenesc măcar baletele și liedurile ; iar George Enescu este caracterizat ca un neo-romantic care uzează uneori de mijloace „experimentale" (1/4 de ton în Oedip) și printre operele sale se înscriu cîntecele pe versuri de Clément Marot și Fernand Gregh „pentru cor și pian".

Mai completă și amănunțită este enciclopedia Die Musik în Geschichte und Gegenwart (12 volume apărute, pînă la litera T). Schema unitară a articolelor, chiar dacă duce la o oarecare echivalare a valorilor, permite o prezentare mai completă și o proporționare judicioasă a aspectelor esențiale. Bibliografiile adesea foarte bogate (vezi articolul Breazul de Mueller von Asow) sînt de un real folos. Deși în general lucrarea este foarte bine documentată, erorile sau scăpările n-au putut fi cu totul evitate. Din lista operelor lui Enescu lipsesc de pildă, Simfonia de cameră și Sonata pentru violoncel și pian op. 26 Nr. 1. Deși menționează pe cei mai mulți dintre compozitorii înaintași și contemporani, enciclopedia nu conține un articol rezervat României, asemenea altor țări, dar fiind în curs de apariție și urmînd a se încheia cu o voluminoasă addenda credeam că situația aceasta regretabilă mai poate fi încă remediată.

Dar omisiunile sînt neplăcute, mult mai supărătoare sînt informațiile eronate, cum, din păcate, găsim chiar în lucrări de mare circulație. Și regretăm că printre ele trebuie să numim și Larousse-ul muzical care în alte privințe este atît de bine alcătuit. Capitolul despre țara noastră, semnat de Raina Verdeil nu este nici ca bază documentară nici ca formă de prezentare la nivelul cerut de lucrarea din care face parte. Confuz, încîlcit, scris „după ureche", amestecă date și fapte disparate, fără un fir conducător. Compozitorii sînt grupați după criterii fanteziste, mulți lipsesc (chiar și dintre cei menționați în articolele individuale).

Dacă aci greșelile se datoresc improvizației și informației sumare, în alte cazuri, textele trădează o totală necunoaștere a realităților sau o atitudine tendențioasă.

În Lexiconul lui Hans Joachim Moser, apărut în 1955 la Hamburg în ediția a IV-a „mult lărgită" și un volum de addenda completat în 1963, muzica noastră este citată prin George Georgescu, Sergiu Celibidache, George Breazul, George Enescu și Viorel Cosma. O selecție cel puțin arbitrară și întemeiată pe criterii greu de ghicit. Dar mai neplăcut este modul în care este conceput articolul „Die Rumänische Musik". Dacă autorul nu cunoaște alte știri despre practica muzicală pe teritoriul patriei noastre decît cele din cartea lui Sulzer (1792), pe care le crede cele mai vechi, abia culegerile de folclor din primele decenii ale secolului 20 îi vorbesc despre existența unei arte muzicale autohtone. Creația cultă este atribuită exclusiv influențelor apusene (germane și italiene) și ca argument se afirmă că operele lui Caudella și Dima ar suna „absolut nerom ânește".

Stilul original, născut în secolul 20, este înăbușit de influențe eterogene, ceea ce se vede dealtfel din muzica „debussystă" a lui Enescu. Toți compozitorii sînt raportați la modele străine iar interpreții aparțin toți de școala germană. Tendențioasă și nereprezentativă este și bibliografia, extrasă în întregime din publicațiile germane din anii 1938—1943.

De-a dreptul uluitor este însă articolul dedicat țării noastre (în cadrul unui capitol mare despre folclor, nu autonom) de celebrul Grove's Dictionary of Music and Musicians. În prefață, îngrijitorul ediției declară că toate articolele celor 9 volume au fost revăzute și completate față de edițiile anterioare în lumina celor mai noi cercetări. Afirmația ni se pare incompatibilă cu bibliografia veche de mai bine de jumătate de secol, din care se inspiră articolul mai sus menționat, și cu conținutul lui.

Dacă G. Enescu și Dinu Lipatti se bucură de aprecieri dintre cele mai elogioase, subliniindu-se apartenența lor la cultura noastră națională, din articolul „Folk Music, Rumanian" reiese că autorii nu au auzit (în 1954) de existența României ca țară, ea apărînd într-o descriere ce ne duce cu cel puțin 100 de ani în urmă. Ei vorbesc despre Moldova și Valahia și despre „o populație nomadă" stabilită în Ungaria, care vorbește o limbă „de origine balcanică". Acestor aberații susținute de o bibliografie de la sfîrșitul secolului trecut, li se adaugă niște considerații muzicale total eronate.

Desigur, nu am epuizat aci nici pe departe toate exemplele posibile : numeroase lucrări au rămas înafara investigației noastre și ne-am mulțumit doar să spicuim din cele mai importante cîteva elemente pentru o discuție la modul general.

În concluzie, înregistrînd cu satisfacție creșterea vizibilă a prestigiului muzicii noastre în opinia publicului și muzicienilor și implicit în spațiul tipografic al lucrărilor de specialitate, trebuie să ne punem întrebarea ce mai rămîne de făcut ? Ce mai putem face pentru ca inadvertențe asemeni celor citate mai sus să fie evitate în viitor ? Ce mai putem face pentru ca, peste hotare, cultura noastră muzicală să fie cunoscută în adevărata ei lumină și nu prin intermediul unor materiale învechite, inexacte sau neglijent redactate ?

Operă complexă, de perseverență și tact, popularizarea muzicii noastre în străinătate ar pierde un auxiliar prețios dacă s-ar ignora valoarea de răspîndire și influențare a opiniei publice a marilor lucrări de sinteză. O prezență vie, de cel mai înalt nivel științific pe arena vieții muzicologice internaționale din partea specialiștilor noștri, atenție și promptitudine în furnizarea informațiilor utile chiar în stadiul de pregătire al marilor lucrări ar asigura reprezentarea în condiții optime a muzicii noastre în acest sector.

Și mai există încă un mijloc, poate mai greu de realizat, dar există exemple care dovedesc că nu aparține utopiei și că este cel mai eficient : o enciclopedie a muzicii românești, cît mai completă, alcătuită pe criterii riguros științifice, care să pledeze și peste hotare, prin proporții și calitate, în favoarea cunoașterii tradiției noastre muzicale.

Deci, pe cînd o enciclopedie a muzicii românești ?

Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente românești

de Viorel Cosma

Ziua de 22 aprilie 1866, cînd Eduard Wachmann a dirijat pe scena Teatrului cel Mare din București prima formație simfonică autohtonă punînd bazele unei vieți artistice de concert permanente în țara noastră, poate fi socotită la fel de importantă în istoria muzicii românești ca momentul premierei vodevilului național *Baba Hîrca,* fondării Conservatoarelor, reprezentării operetei *Crai Nou* și operei *Petru Rareș,* primului spectacol al unei trupe lirice românești. Spre a putea aprecia importanța „actului de îndrăzneală" din 1866 — cum l-a calificat presa epocii — este suficient să arătăm că, după numai doi ani de activitate a orchestrei simfonice, s-a fondat *Societatea Filarmonică Română* din București.

În multe țări cu tradiție muzicală, încă nu luaseră ființă formații simfonice cînd la București simfoniile lui Haydn, Mozart, Beethoven erau deja cunoscute [1]).

Nu sînt lipsite de interes cîteva date privind unele prime audiții ale lucrărilor lui Beethoven de pildă, la București. Dacă *Simfonia III „Eroica"* răsunase în 1849 la Opera italiană, formația lui Eduard Wachmann a prezentat *Simfonia II-a în RE* (1866) și Simfonia *VI-a în FA „Pastorala"* (1868) înainte ca publicul din Roma și Madrid să fi auzit aceste lucrări. Chiar formații de reputație artistică mondială ca *Lamoureux, Colonne, Santa Cecilia,* au interpretat simfoniile amintite mai sus, *după* 1873 *(Simfonia II-a* de pildă, s-a executat de către orchestra *Lamoureux* în 1882, iar de către formația italiană în 1885) [2]).

Orchestra simfonică din București, ale cărei baze s-au pus în 1866, a avut astfel un rol de seamă în viața noastră artistică.

PRIMELE ORCHESTRE DE CURTE ROMÂNEȘTI

Încă din veacul al XVIII-lea, la curtea domnitorului Alexandru Ipsilanti (1774—1782) din București, a existat o orchestră de cameră (*Musikkapelle*) alcătuită din elemente profesioniste aduse de peste hotare. Formația trebuia să cînte „în toate zilele la masa Domnului" și desigur la primirea oaspeților străini.

Cronicarul austriac Franz Joseph Sulzer face relatări în această privință.

În scrierile sale, documentele și afirmațiile nu lasă urme de îndoială că ne aflăm în fața unei orchestre de cameră ce executa un repertoriu clasic [3]). Cronicarul precizează chiar numele cîtorva compozitori (Bach, Haydn, Staden) ale căror lucrări au fost executate la curtea domnească din capitala Valahiei. [4]) Majoritatea instrumentiștilor fuseseră recrutați din Transilvania [5]).

---

[1]) *Larousse de la musique,* tome second. Paris, Librairie Larousse, 1957, p. 134.

[2]) Prod'homme G. J. *Les symphonies de Beethoven.* Huitième edition, Paris, 1921, p. 482. Greșit afirmă Costin Miereanu despre *Simfonia a VI-a* în revista *Contemporanul* nr. 16 din 22 aprilie 1966, că „în Franța și Italia prima ei execuție publică a avut loc abia în 1873". La 15 martie 1829 orchestra Conservatorului din Paris și la 27 octombrie 1861 formația *Lamoureux* executaseră lucrarea lui Beethoven în fața auditoriului francez. Aceeași eroare o săvîrșise și M. Gr. Posluşnicu în *Istoria muzicei la Români,* București, Editura Cartea Românească. [1928]. p. 278.

[3]) Franz Joseph Sulzer. *Geschichte des transalpinischen Daciens...* Wien, Graffer, 1782, p. 339. Apud. D. C. Ollănescu. *Teatrul la Români,* Partea I, București, Inst. de arte grafice Carol Göbl, 1897, p. 74.

[4]) „Bey Anhörung des traurigsten Adagio von Bachen, Heyden, Staden und anderen europaischen meistern.." Fr. J. Sulzer, op. cit. Vol. II, p. 436.

[5]) „Vielleicht habe ich selbst, ich gestehe es gerne, auch meiner Seits Etwas dazu beigetragen, in dem ich dem Herrn Fursten, *mit Einstimmung Beider des Kommandanten u. Stadrichters in Kronstadt, einige sachsische Musikanten verschrieb, an welchen es ihm zu seiner Hofmusik u. zum Unterricht seiner Söhne viel gelegen zu seyn schien"* (sublinierea noastră). Sulzer, op. cit. mss. Biblioteca Academiei R. S. R., p. 6. „...cu încuviințarea comandantului și a magistratului orașului Brașov am scris să vie de aci cîțiva muzicanți sași pentru muzica curții prințului și pentru învățămîntul fiilor săi".

Desigur că o dată cu detronarea lui Alexandru Ipsilanti (dacă nu poate ceva mai înainte) orchestra „nemțească" s-a destrămat, unii muzicanți devenind profesori particulari de clavir, harpă, chitară, la curțile boierești din Moldova și Țara Românească.

Treptat, în primele decenii ale veacului XIX, s-a ajuns la ideia întreținerii unor formații orchestrale restrînse de către anumite curți boierești ca Alecu Niculescu de la Rîmnic, Dinicu Golescu din Goleşti, Scarlat Bărcănescu de lîngă Ploiești, Tudorachi Burada din Iași etc. În afara repertoriului de dans și de salon, se executau și lucrări clasice de muzică de cameră. Cercul auditorilor continua să se limiteze doar la cîteva familii înstărite. Nu existau săli corespunzătoare de concert.

În anul 1838, prințul Alexandru Ghica — după ce a desființat mehterhaneaua turcească — a înlocuit-o cu orchestra palatului. A procurat note muzicale și instrumente de la Viena, solicitînd Conservatorului imperial din capitala habsburgică să recomande un șef de orchestră capabil de a organiza o formație de nivel artistic european [6]). În acest scop a venit la București violonistul, compozitorul și dirijorul Ludwig Anton Wiest, împreună cu un mănunchi de instrumentiști.

Apelînd și la forțele artistice interne (profesori particulari de muzică, instrumentiști ai trupelor străine de operă stabiliți pe meleagurile noastre, elemente autohtone formate de *Ștabul Oștirii*, ș.a.), tînărul Ludwig Wiest a închegat o formație meritorie ce și-a desfășurat activitatea muzicală în cercul curților domnești ale lui Alexandru Ghica și apoi, Gheorghe Bibescu. În pragul Revoluției din 1848, orchestra și-a încetat existența.

Se pare că ansamblul instrumental condus de Ludwig Wiest și-a dobîndit un oarecare prestigiu, festivitățile curții cunoscînd un fast artistic puțin obișnuit la noi pînă atunci, iar unii instrumentiști dovedindu-se muzicieni de reală pregătire profesională (de pildă, violonistul Francisc Ferlendis).

PRIMUL CONCERT SIMFONIC PUBLIC (1845)

Toate formațiile amintite pînă aci și-au limitat producțiile artistice fie la curțile domnești, fie la cercul saloanelor boierești. Publicul larg nu a participat — se pare — pînă în 1845 la nici un program de muzică simfonică clasică.

Sîmbătă 30 iunie 1845 iubitorii de muzică din Iași au ascultat capela baronului Hellenbach în grădina *Belvedere* de la Socola. Porțile palatului domnesc s-au deschis pentru toți cei care au putut plăti „o rublă de argint".

Concertul a început la orele 6 după amiază, programul fiind alcătuit din două părți distincte, separate prin tradiționala pauză, total neobișnuită auditorilor ieșeni. Afișul nu menționează numele dirijorului, ci doar al soliștilor instrumentiști (violonistul Neswadba, oboistul Kral, violoncelistul Langweil).

Repertoriul a cuprins uverturile operelor *Freischütz* și *Oberon* de K. Maria von Weber, *Fantezia-Capriciu* pentru vioară și orchestră de H. Vieuxtemps, *Imn* pentru 4 corni de Gellen, *Grande Fantaisie sur des motifs de Robert le diable*, op. 26 pentru violoncel și orchestră de Friederich August Kummer, *Variațiuni pentru oboi și orchestră* de Griebel, *Piesă de ansamblu* pentru 12 instrumente de suflat (autorul neindicat) și *Vînătoarea lui Henric IV* „grande simfonie" (fără precizarea compozitorului). Un concert cu piese pretențioase, bine echilibrat, substanțial, atractiv prin numărul mare de soliști, dar mai ales semnificativ prin includerea unei simfonii în încheierea programului.

Din păcate, presa epocii nu a consemnat în paginile ei acest eveniment. Nici chiar Teodor T. Burada în amplul său studiu întitulat *Cronica muzicală a orașului Iași*, nu ne-a furnizat date pe marginea concertului capelei Hellenbach. Să fi determinat locul neobișnuit de desfășurare al manifestării artistice (aer liber) atitudinea pasivă a gazetelor moldovene ?

Dacă nu știm cîte concerte și cît timp a zăbovit la Iași capela baronului Hellenbach, în schimb ziarul *Die Siebenbürger Bote* din Sibiu ne informa că în iarna anului 1845 orchestra s-a desființat la Odessa, iar „mai mulți membri s-au angajat în orchestra Operei italiene din București" [7]).

Concertele în aer liber pe timpul verii nu lipseau nici de la București. Ludwig Wiest alcătuise o formație semi-simfonică ce concerta periodic în grădina Warrenberg (fostă Castrișoae) cu începere din anul 1845. Fără a cunoaște precis repertoriul aflăm din rubrica de *Înștiințări* a ziarului *Vestitorul românesc că* „tot orchestru Teatrului va executa supt direcția personală a D-lui Capelmaistru Vist cele mai nouă și mai brileante compoziții" [8]).

După numai un an de existență, concertele de promenadă din grădina Warrenberg se bucurau de un succes atît de mare încît formația orchestrală trebuia să cînte în fiecare joi și duminică. Cîți auditori au participat la concertele lui Ludwig Wiest ? Duminică 21 iulie 1846 — scria ziarul bucureștean — a avut loc „una din cele mai frumoase și nobile adunări, peste 1.000 de bileturi s-au dat, cîte un sfanț persoana" [9]). Peste cîteva săptămîni (11 august 1846) o nouă petrecere de vară în compania formației orchestrale bucureștene a dus la vînzarea a 1 173 de bilete de intrare. „D. Viest nu poate a se plînge că nu știe Românii a prețui talentul său" [10]).

Ansamblul instrumental participa adeseori și la manifestările ocîrmuirii, după cum glăsuiește documentul nr. 1595 din 23 aug. 1848 : „Fiindcă Wiest cu banda a cîntat la E. S. Suleiman Paşa în ziua de ... august, este rugată on. Municipalitatea a slobozi d. Wiest galbeni doisprezece" [11]).

---

[6]) Montandon Marcel. *La musique en Roumanie.* In : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, première partie.* Paris, Libr. Delagrave, 1922, p. 2659.

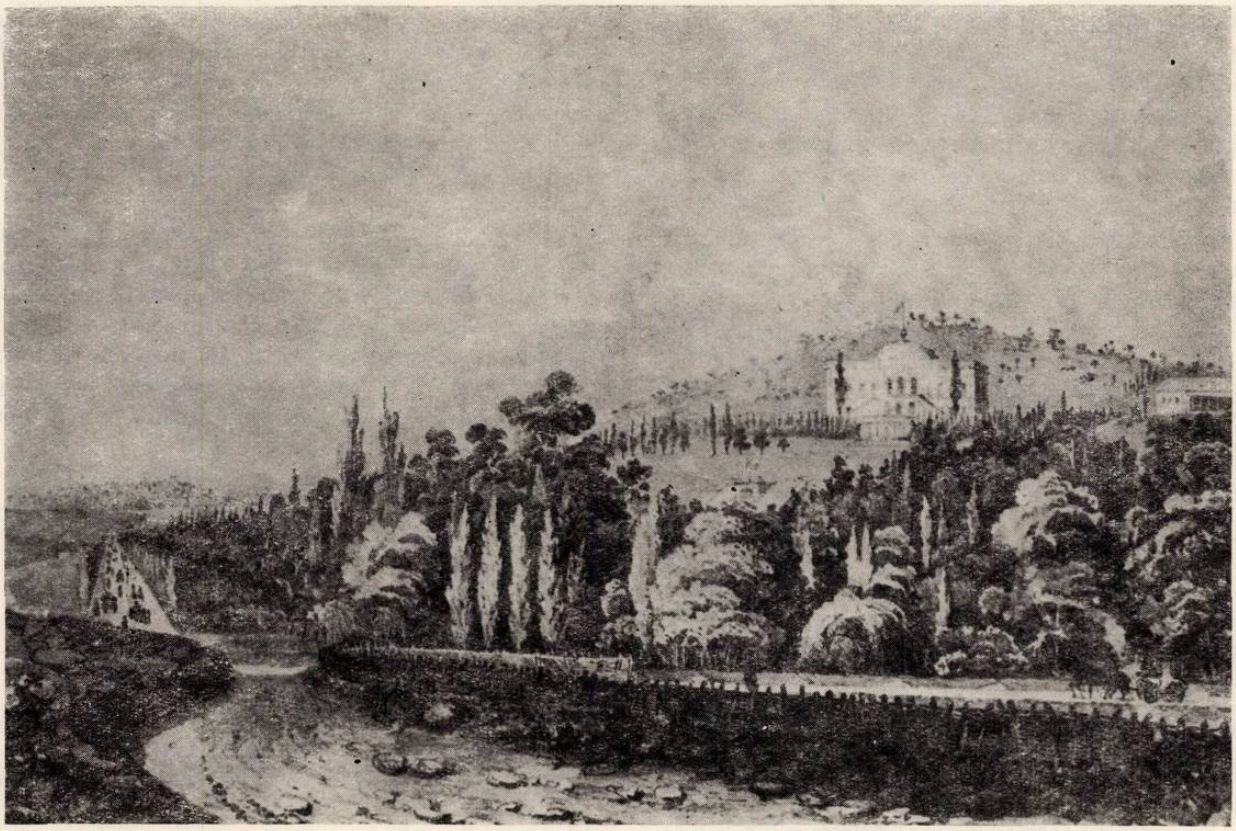
[7]) „Die Baron Hellenbach'sche Kapelle hat sich in Odessa aufgelöst, *mehre Mitglieder der selben sind beim Orchester der italianischen Oper in Bukarest engagiert*". In : *Der Siebenbürger Bote*, Sibiu, nr. 96, din 5 dec. 1845, p. 284.

[8]) *Înștiințări.* In : *Vestitorul românesc*, Buc. 9, nr. 44 și nr. 45, din 5 iunie 1845 și 9 iunie 1845, p. 176 și p. 180.

[9]) *Știri din lăuntru.* In : *Vestitorul românesc*, Buc. 10, nr. 57, din 23 iulie 1846, p. 226.

[10]) *Știri ofițiale.* In : *Vestitorul românesc*, Buc. 10, nr. 63, din 13 aug. 1846, p. 251.

[11]) *Anul revoluționar 1848 în Principatele Române.* Buc., Tip. C. Göbl, 1910, p. 607.



Grădina palatului domnesc *Belvedere* de la Socola (Iaşi) unde a avut loc la 30 iunie 1845 concertul public al capelei baronului Hellenbach. (Colecţia de stampe a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România).

LUCRĂRI SIMFONICE ÎN REPERTORIUL ORCHESTRELOR TEATRELOR LIRICO-DRAMATICE (1847—1866)

Singurele formaţii stabile din Ţara Românească şi Moldova au rămas pînă în 1866 orchestrele Operei italiene şi ale trupelor lirice străine, precum şi ansamblurile instrumentale ale Teatrelor Naţionale. Nu de puţine ori, afişele spectacolelor de operă au anunţat şi piese orchestrale de sine stătătoare, adeseori incluse ca momente de divertisment între două acte de operă sau vodeviluri. Alteori, cîte o uvertură a marcat momentul de început al unui spectacol festiv (de pildă inaugurarea *Teatrului cel Mare* din Bucureşti) sau a unui recital extraordinar (cum s-a întîmplat cu Franz Liszt la Iaşi).

În anul 1847, orchestra Teatrului Naţional din Iaşi a prezentat în primă audiţie *Uvertura moldavă* de Alexandru Flechtenmacher, sub conducerea compozitorului. Publicul s-a arătat încîntat de lucrare, fiindcă era „compusă pe teme moldovene" şi „întru cunoştinţa meritului ei, au cerut-o a se suna încă odată, care cu atîta au fost mai de laudă, că astă manifestaţie se făcu în fiinţa marelui maestru (Franz Liszt — n.n.) carele de asemenea au învrednicit de laude pe junele nostru compozitor" [12]).

Aşa dar, o lucrare cu caracter simfonic, bisată în seara primei audiţii ! Era o dovadă necontestată că auditorul nostru gusta asemenea manifestări artistice, rare la vremea aceea.

Doi ani mai tîrziu, la 21 martie 1849, cu prilejul unei „reprezentaţii extraordinare" în beneficiul refugiaţilor transilvăneni ce a avut loc în Bucureşti, o „reuniune de amatori de ambe sexe" au deschis programul concertului cu o „Uvertură originală în formă de putpuriu din arii uşoare şi cunoscute" [13]).

În acelaş an, în deschiderea recitalului violoncelistului S. Kossowski din sala *Bossel,* publicul bucureştean a ascultat două *Uverturi* (fără precizarea titlurilor şi compozitorilor) [14]).

Se pare că asemenea „introduceri" orchestrale devin tradiţionale după 1848 la marile recitaluri, reprezentaţii extraordinare, concerte festive, sărbători naţionale, fiindcă presa epocii şi afişele abundă în „puncte de atracţie". Cum orchestra era de obicei alcătuită din elementele Operei italiene din Bucureşti, programele se bazau de cele mai multe ori pe uverturi din opere [15]).

În urma acestor încercări de „sondare" a gustului public şi desigur din dorinţa de îmbogăţire a vieţii artistice cu manifestări muzicale inedite, complexe, impresarul Paulo Papanicola a luat iniţiativa organizării în capitala Valahiei a primului „concert spiritual". Termenul, aparţinînd veacului al XVIII-lea, era complet necunoscut auditorului românesc [16]). Pro-

[12]) *Albina Românească,* Iaşi, nr. 5 din 16 ian. 1847, p. 17.

[13]) *Feuilleton.* În : *Journal de Bukarest,* Bucureşti, 1, nr. 6, din 25 mars /6 avril 1849, p. 21—22.

[14]) *Intérieur. In : Journal de Bukarest,* Buc, 1, nr. 78, din 5/17 Déc. 1849, p. 308.

[15]) Sub bagheta lui Ludwig Wiest, de pildă, spectacolul-concert din 19 dec. 1849 a debutat cu „Sinfonia din Wilhelm Tell". *Intérieur.* In : *Journal de Bukarest,* Buc. 1, nr. 82, din 20 Déc. 1849/1 Janvier 1850, p. 323.

[16]) Iniţiate la Paris de către A. D. Philidor în anul 1725, „concertele spirituale" se organizau în săptămînile din preajma Paştilor cînd spectacolele de operă erau suspendate. Orchestra operei, soliştii şi corul, interpretau — în afara bisericii — o muzică sobră, alcătuită din cantate şi

gramul cuprindea, pe lîngă piesele specifice (*Stabat Mater* de Rossini și *Ave Maria* de Penazzi), o primă audiție : *Simfonia III-a „Eroica" de* Beethoven !

„În afară de oportunitatea, în această epocă, a unui concert de asemenea gen — remarca *Journal de Bukarest* — amatorii de muzică bună nu vor scăpa, socotim noi, ocazia, atît de rară la București, de a asculta asemenea capodopere" [17]).

Într-adevăr, concertul a însemnat un eveniment artistic excepțional, elogios primit de ascultători și consemnat pe larg în presa timpului [18]). S-a făcut poate cel mai important pas artistic în pregătirea opiniei publice românești pentru închegarea primei noastre orchestre simfonice.

Ideia înființării unei orchestre filarmonice în România nu va întîrzia să apară.

„FILARMONICA ITALIANA" DIN IAȘI (1852)

În martie 1852, cu prilejul închiderii stagiunii de operă, impresarul Victor Delmary a pus bazele unei societăți muzicale în capitala Moldovei cu concursul cîntăreților și instrumentiștilor italieni. Afișul tipărit la Iași (păstrat azi în colecția de foi volante a Bibliotecii Academiei) sună astfel :

> *All egregia compania FILARMONICA ITALIANA per la prima volta formata pel Teatro di Iassy sotto la direzione del Sr. Delmary e composta delle Signore e dei Signori Giordano, Caradori, Santolini, Derivis, Tozzoli, Pavesi, Milesi, Gavotti, all'occasione della chiusura delle recite de la stagione d'Inverno 1852.*

Debutul formației *Filarmonica italiana* a stîrnit un entuziasm atît de mare în sînul publicului ieșean încît o serie de poeți amatori au dedicat versuri ocazionale, răspîndite în foi volante în seara spectacolului [19]).

Inițiativa artiștilor ieșeni a stimulat pe colegii de la București care trăiau clipele emoționante ale inaugurării *Teatrului cel Mare*. Chiar în anul 1852, cu prilejul ridicării cortinei primului spectacol în frumosul edificiu conceput de arhitectul Heft, semnalul de începere al activității artistice l-a dat uvertura *Claca țărănească* de Ion Andrei Wachmann. Cum programul inaugural cuprindea vodevilul străin *Un amor romanesc* și un recital de arii și ansambluri de operă al cîntăreților italieni, lucrarea simfonică inspirată din folclor a dirijorului Teatrului Național a rămas singura „aluzie la o serbare națională" (Cezar Bolliac).

În fumul și la lumina lumînărilor de seu, uvertura românească — cu admirabila *Doină* interpretată de flautistul Michael Folz — a adus ecoul plaiurilor noastre, vestind zorii afirmării artei naționale. Tradiția acelei neuitate seri de 31 decembrie 1852, va continua în incinta Teatrului Național din București.

Astfel, la 14 aprilie 1860, spectacolul lui Matei Millo cu vodevilul *Nișcorescu* a fost precedat de un *Potpuriu de melodii naționale române, format cu tot caracterul național* de Alexandru Berdescu [20]). Orchestra noastră, avîndu-l la pupitru pe Ludwig Wiest, a cucerit simpatiile publicului care aștepta cu interes piesele orchestrale ale tinerilor noștri compozitori.

Se creiase climatul favorabil înființării unei Filarmonici românești, inițiativele apărînd în deceniul al șaselea din veacul trecut.

PRIMUL PROIECT DE FONDARE AL UNEI „SOCIETĂȚI FILARMONICE" ROMÂNEȘTI 1858

Alexandru Flechtenmacher participase la deschiderea *Teatrului cel Mare* din București și trăise însuflețirea publicului Capitalei la auzul uverturii *Claca țărănească*.

Pe de altă parte, ecoul *Filarmonicii italiene* din Iași (1852) mai stăruia încă în sufletul tînărului dirijor moldovean care — aflat mai tîrziu în fruntea orchestrei Teatrului Național din Craiova — va propune în 1858 primăriei orașului înființarea unei societăți filarmonice și a unui Conservator de muzică.

„Prospectul" înaintat Consiliului Municipal din Craiova spunea între altele : „Avînd mai întîi un orchestru convenabil în oraș, atunci s-ar forma și gustul artei și lesne s-ar putea păși la fondarea unei societăți filarmonice, pentru susținerea unui Conservator de muzică și declamație dramatică" [21]).

Proiectul lui Alexandru Flechtenmacher nu s-a realizat, fiindcă în vara anului 1859 a fost adus în București de către C. A. Rosetti ca șef de orchestră al Teatrului Național în locul lui Ion Andrei Wachmann. Ideia înjghebării unui ansamblu instrumental care să promoveze muzica simfonică nu se va pierde, Alexandru Flechtenmacher întreținînd atmosfera repertoriului orchestral clasic de la pupitrul dirijoral al Teatrului Național, iar după 1864 de la catedra *Conservatorului de muzică și declamațiune* din București.

Astfel, cu prilejul centenarului nașterii lui Friedrich Schiller (1759—1859), dirijorul Teatrului Național a extras din *Simfonia IX-a* de Beethoven *Oda*

---

oratorii religioase. La începutul sec. XIX asemenea „concerte spirituale" s-au răspîndit în toate marile centre muzicale din Europa. Prezența Bucureștilor în acest cadru artistic internațional marchează un eveniment semnificativ al vieții românești de concert din prima jumătate a veacului trecut.

[17]) *Feuilleton.* În : *Journal de Bukarest,* București 1, nr. 6, din 25/6 avril 1849, p. 23.

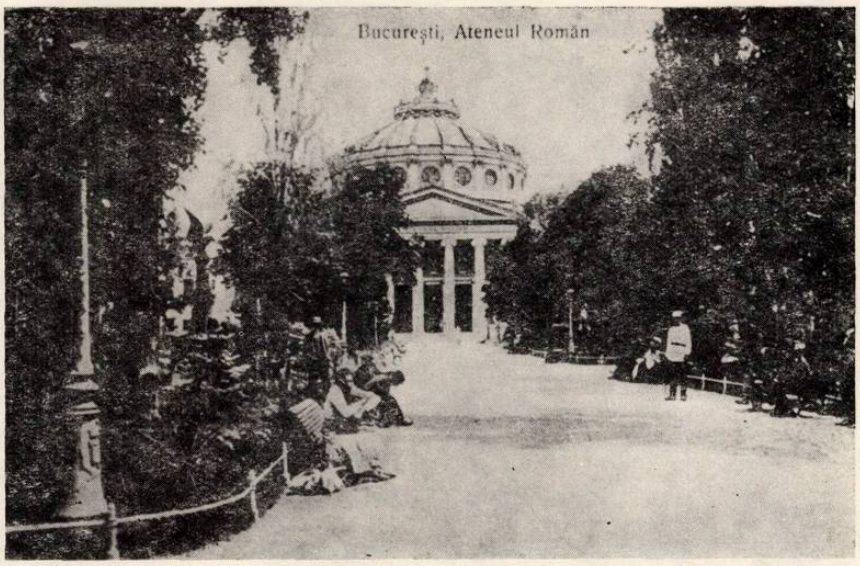
[18]) *Feuilleton.* În : *Journal de Bukarest,* București 1, nr. 9, din 8/20 Avril 1849, p. 33—34.

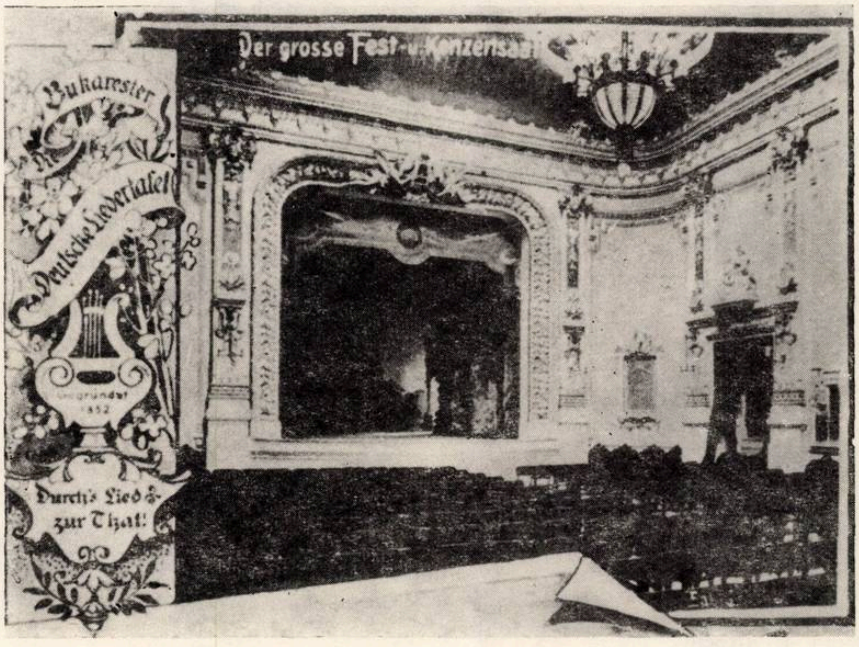
[19]) *Gazeta de Maldavia,* Iași, 23, nr. 24, din 3 apr. 1852.

[20]) Muzicescu A. M. și Missir N. *Eduard Wachmann și începuturile concertelor simfonice la București.* În : *Studii și cercetări de istoria artei,* București, 1, nr. 3—4, iulie — dec. 1954, p. 217.

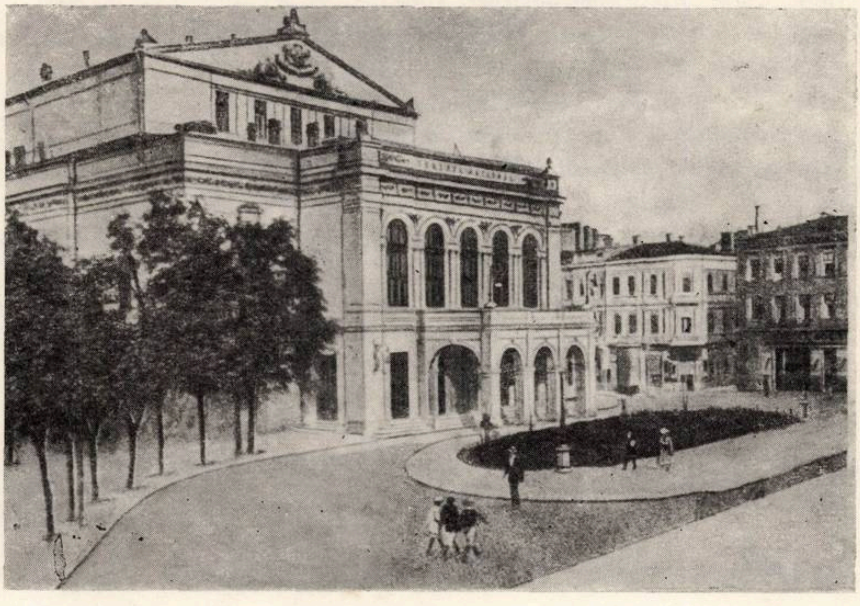
[21]) Arhivele Statului Craiova, fondul Primăriei din Craiova, inv. 16, dos. nr. 10, din 1858.

La 14 februarie 1888 s-a inaugurat în Bucureşti sala *Ateneului Român*, clădire care a adăpostit concertele *Societăţii Filarmonica Română* condusă de către dirijorul Eduard Wachmann.

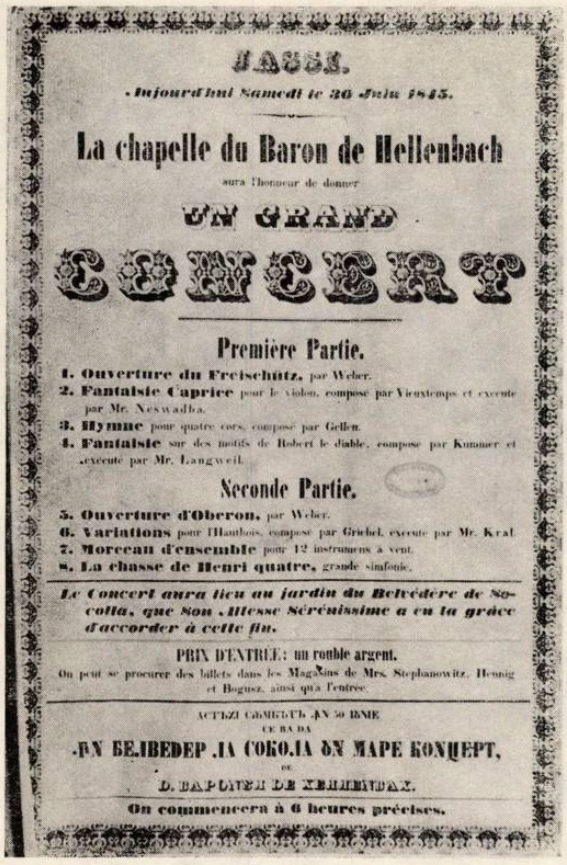




Interiorul sălii de concerte *Liedertafel* din Bucureşti (societate fondată în anul 1852) unde s-au desfăşurat adeseori repetiţiile orchestrei *Societăţii Filarmonica Română.*



Sala *Teatrului cel mare* (Naţional) din Bucureşti unde a avut loc primul *„concert simfonic de muzică clasică"* (22 aprilie 1866) al unei formaţii orchestrale permanente româneşti. (Colecţia Muzeului Teatrului Naţional *I. L. Caragiale* din Bucureşti).



JASSI.

Aujourd'hui Samedi le 26 Juin 1845.

La chapelle du Baron de Hellenbach

aura l'honneur de donner

UN GRAND

CONCERT

Première Partie.

1. Ouverture du Freischütz, par Weber.
2. Fantaisie Caprice pour le violon, composé par Vieuxtemps et exécuté par Mr. Neswadba.
3. Hymne pour quatre cors, composé par Gellen.
4. Fantaisie sur des motifs de Robert le diable, composé par Kummer et exécuté par Mr. Langweil.

Seconde Partie.

5. Ouverture d'Oberon, par Weber.
6. Variations pour l'Hautbois, composé par Grichel, exécuté par Mr. Kral.
7. Morceau d'ensemble pour 12 instrumens à vent.
8. La chasse de Henri quatre, grande simfonie.

Le Concert aura lieu au jardin du Belvédère de Socolla, que Son Altesse Sérénissime a eu la grâce d'accorder à cette fin.

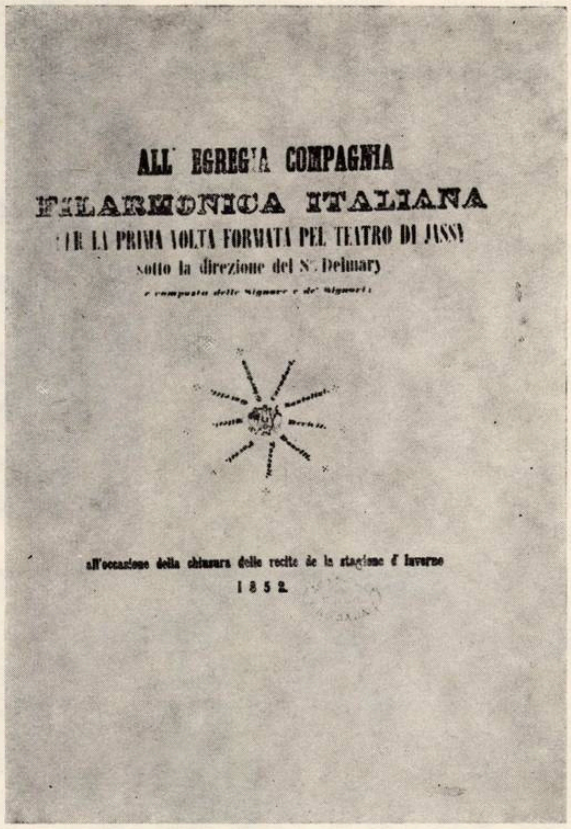
PRIX D'ENTRÉE: un rouble argent.

On peut se procurer des billets dans les Magasins de Mrs. Stephanowitz, Hennig et Bogusz, ainsi qu'à l'entrée.

ACTЪZI СѢМНЪТЪ ЛА 50 IЕНIЕ
СЕ ВА ДА
ЛЪ БЕЛВЕДЕР ЛА СОКОЛА ЪН МАРЕ КОНЦЕРТ,
ОЕ
D. БАРОНЪЛ ДЕ ХЕЛЛЕНБАХ.

On commencera à 6 heures précises.

Afişul capelei baronului Hellenbach privind concertul din grădina *Belvedere* din Iaşi (Colecţia Teodor T. Burada).



ALL' EGREGIA COMPAGNIA

FILARMONICA ITALIANA

PER LA PRIMA VOLTA FORMATA PEL TEATRO DI JASSY

sotto la direzione del S.r Delmary

e composta delle Signore e de' Signori:

all'occasione della chiusura delle recite de la stagione d'Inverno

1852.

Foaia volantă a *„Filarmonicii italiene"* din Iaşi înfiinţată de Victor Delmary în 1852. (Colecţia Teodor T. Burada).

bucuriei, a studiat-o cu întreaga trupă şi a executat-o în faţa bustului marelui poet [22]).

După deschiderea *Conservatorului de muzică şi declamaţiune* din Bucureşti, primul gînd al directorului Alexandru Flechtenmacher a fost acela de a pune bazele unei orchestre de muzică clasică. Afişul primei producţii a elevilor în sala *Bossel* (5 sept. 1865) cuprindea două piese simfonice: *Marea uvertură* de Vallasse „arangiată pentru orchestră de D. G. Ştephănescu" şi *Umbra lui Mihai pe Carpaţi*, baladă pentru cor şi orchestră (compozitorul neindicat).

Formaţia fusese alcătuită de mîna lui Alexandru Flechtenmacher, profesorii şi elevii şcolii alături de instrumentiştii Operei italiene din Capitală, luînd cu toţii loc în fosa teatrului de pe Podul Mogoşoaiei. Dirijorul orchestrei era titularul catedrei de armonie de la Conservator, compozitorul Eduard Wachmann. Nu s-a născut în clipa aceea încrederea în forţele artistice proprii care au dus la înjghebarea primei orchestre simfonice româneşti?

Răspunsul afirmativ se pare că nu a întîrziat şi după cîteva luni auditorul bucureştean a asistat la primul concert simfonic al unei formaţii instrumentale autohtone.

ÎNJGHEBAREA PRIMEI ORCHESTRE SIMFONICE ROMÂNEŞTI (1866)

Drumul spinos al vieţii artistice româneşti pînă în vremea Unirii Principatelor nu a îngăduit apariţia unei orchestre simfonice permanente înainte de 1860. Care au fost cauzele principale ce au împiedecat înfiinţarea timpurie a unei formaţii instrumentale de ansamblu?

Susţinerea unei orchestre stabile presupunea asigurarea c a d r e l o r d e i n s t r u m e n t i ş t i, sprijinul m a t e r i a l al Statului, existenţa unui p u b l i c şi un l o c a l p r o p r i u de concerte. Greu se puteau acoperi asemenea cerinţe fără un Conservator de muzică, fără preocupări de culturalizare, fără o clădire adecvată pentru specificul acestor manifestări, fără atragerea publicului larg către sala de concert. Limitarea la cadrul restrîns al curţii, lipsa de încredere în forţele proprii şi

[22]) *Românul*, Bucureşti, nr. 120, din 29 oct/10 noiemb. 1859, p. 557.

apelul insistent la elementele artistice din afara țării, au frînat multă vreme înflorirea vieții muzicale românești.

Încurajarea aproape ostentativă a Operei italiene și a trupelor lirice străine în dauna ridicării forțelor autohtone în prima jumătate a sec. XIX a însemnat încă un motiv de frînare a inițiativelor menite să ducă la înghebarea unei orchestre simfonice. Nu puțini impresari au pus bețe în roate oricărei idei de ridicare și promovare a elementelor românești în cadrul unei formații instrumentale [23]).

Desigur, nu se poate nega setea de frumos a unor familii de cărturari și de boieri cu concepții înaintate, în casa cărora muzica a ocupat un loc de frunte (Gh. Asachi, Teodor Burada, Scarlat Bărcănescu, C. Cantacuzino, Dinicu Golescu).

Cultura muzicală aleasă a unor fii de boieri, adeseori depășind pragul amatorismului, diletantismului de casă, nu a găsit însă posibilități de afirmare publică din pricina prejudecăților societății epocii ce le interzicea „artiștilor pămînteni" apariția pe scenă. „Junimea au întîrziet pînă în zilele noastre a lua arcușul în mînă — remarca *Gazeta de Moldavia* în 1857 — considerînd sunarea vioarei ca o meserie de țigan, destinată numai de a disfăta pe alții" [24]).

Actele de îndrăzneală se plăteau scump : protosinghelul Neofit Scriban fusese exilat la mînăstirea Neamț în 1842 de către Mihail Sturdza „fiindcă cetea operile literare ale lui Voltaire și *cînta din vioară*" [25]).

Pînă la aplicarea *Regulamentului Organic* (1830) au răsunat mehterhanalele, de tip turcesc, instrumentele de alamă și de lemn necesare formațiilor de muzică clasică pătrunzînd o dată cu înființarea fanfarelor militare și comunale.

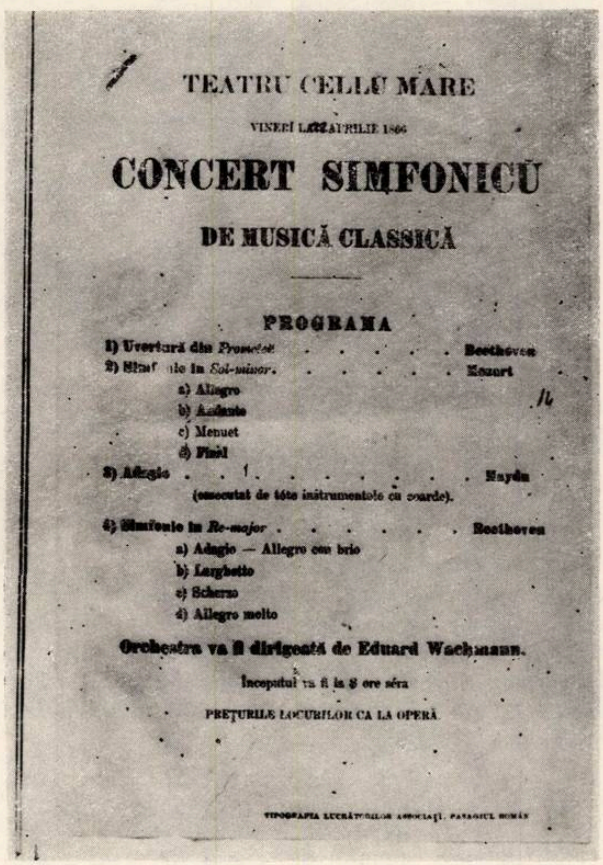
Care a fost climatul social, politic și cultural după Unire ? Ce au însemnat domnia și reformele lui Alexandru Ioan Cuza pentru regenerarea și înflorirea artei naționale ? S-au asigurat condițiile materiale și morale pentru înființarea primei orchestre simfonice permanente românești ?

Realizarea unității naționale a dus implicit la stimularea pe o nouă treaptă a sentimentului patrio-

[23]) Animozitățile au devenit publice după primul an de existență al *Societății Filarmonice Române*. „Ne bucurăm că putem da o solemnă desmințire unui oarecare protector al actualului impresariu al Operei italiene — scria cronicarul ziarului *Eco musicale di Romania* în nr. 12. din 22 dec. 1869, asupra unor afirmații tendențioase la adresa intrumentiștilor noștri — carele zicea (fiind ignorant de tot ceea ce privește muzica) că la București lipsesc elementele pentru a forma o bună orchestră". Și după ce arăta că orchestra număra 51 de persoane, cronicarul conchidea cu subînțeles : „Nimic mai puțin decît îndoit de cît orchestra ce posedă Teatru Italian".

[24]) *Gazeta de Moldavia*, Iași, 28 nr. 69, din 2 sept. 1857, p. 270.

[25]) Revista *Cultura română*, Buc., nr. 6—8, apr. — iunie 1909. Apud : M. Gr. Posluşnicu, *Istoria muzicii la Românі*, Buc. Ed. Cartea Românească, [1928], p. 97.



TEATRU CELU MARE

VINERI [illegible] APRILIE 1866

CONCERT SIMFONICU

DE MUSICĂ CLASSICĂ

PROGRAMA

1) Uvertură din *Prometeu* . . . . . Beethoven
2) Simfonie în *Sol-minor* . . . . . Mozart
a) Allegro
b) Andante
c) Menuet
d) Finel
3) Adagio . . . . . Haydn
(executat de tóte instrumentele cu coarde).
4) Simfonie în *Re-major* . . . . . Beethoven
a) Adagio — Allegro con brio
b) Largbetto
c) Scherzo
d) Allegro molto

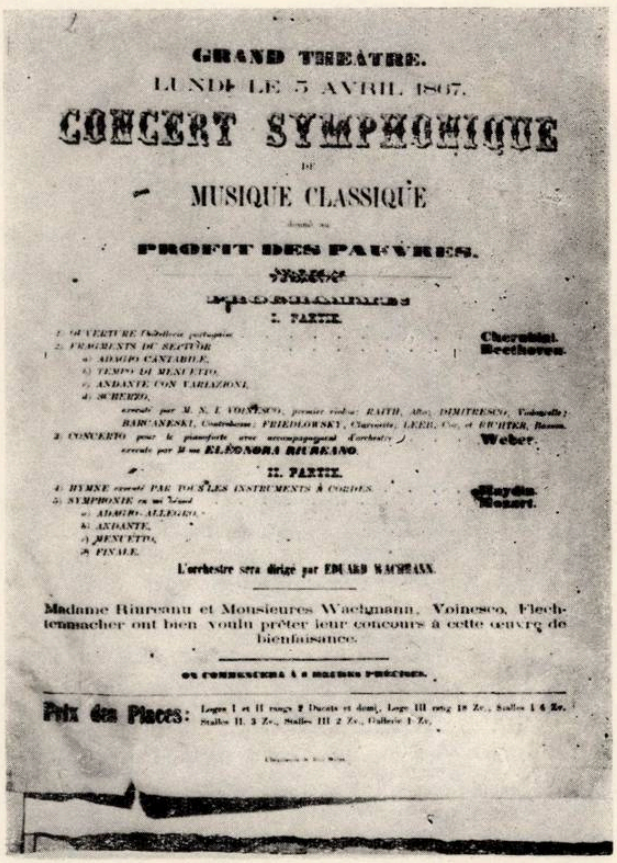
Orchestra va fi dirigentă de Eduard Wachmann.

Începutul va fi la 8 ore séra

PREȚURILE LOCURILOR CA LA OPERĂ

TIPOGRAFIA LUCRĂTORILOR ASOCIAȚI. PATRIOTUL ROMÂN

Afișul primului concert simfonic al unei formații permanente în București (22 aprilie 1866) de sub conducerea lui Ed. Wachmann (Colecția Filarmonicii de Stat „*George Enescu*").



GRAND THEATRE.

LUNDI LE 5 AVRIL 1867.

CONCERT SYMPHONIQUE

DE

MUSIQUE CLASSIQUE

PROFIT DES PAUVRES.

I. PARTIE.

1. OUVERTURE [illegible] . . . . . Cherubini.
2. FRAGMENTS DE SEXTUOR . . . . . Beethoven.
a) ADAGIO CANTABILE.
b) TEMPO DI MENUETTO.
c) ANDANTE CON VARIAZIONI.
d) SCHERZO.
exécutés par M. N. I. VOINESCO, premier violon : RAITH, Alto ; DIMITRESCO, Violoncelle ; BARCANESKI, Contrebasse ; FRIEDLOWSKY, Clarinette ; LEEB, Cor, et RICHTER, Basson.
3. CONCERTO pour le pianoforte avec accompagnement d'orchestre . . . . . Weber.
exécuté par Mme ELÉONORA RIUREANO.

II. PARTIE.

4. HYMNE exécuté PAR TOUS LES INSTRUMENTS À CORDES. . . . . Haydn.
5. SYMPHONIE en ut Mineur . . . . . Mozart.
a) ADAGIO-ALLEGRO.
b) ANDANTE.
c) MENUETTO.
d) FINALE.

L'orchestre sera dirigé par EDUARD WACHMANN.

Madame Riureanu et Monsieures Wachmann, Voinescu, Flechtenmacher ont bien voulu prêter leur concours à cette œuvre de bienfaisance.

Prix des Places : Loges I et II rang 2 Ducats et demi, Loge III rang 18 Zr., Stalles I & II. 3 Zr., Stalles III 2 Zr., Galerie 1 Zr.

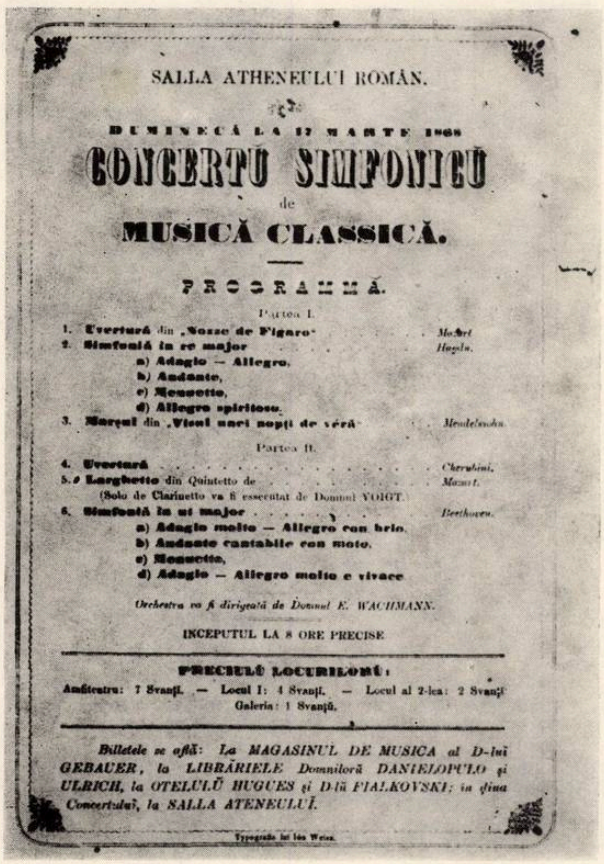
Afișul celui de al doilea concert simfonic al formației bucureștene (1867) solistă fiind pianista Elena Riureanu. Colecția Filarmonicii de Stat „*George Enescu*").

tic, la încurajarea formelor de cultură națională, la ridicarea și promovarea elementelor românești. Reforme radicale izvorăsc din acest climat de afirmare multilaterală a tînărului Stat.

Introducerea învățămîntului muzical obligatoriu în școala de cultură generală, înființarea fanfarelor militare pe lîngă regimentele oștirii, introducerea definitivă a limbii naționale în cîntarea bisericească, fondarea Universității din Iași și a celor două *Conservatoare de muzică și declamațiune* din Iași și București, apariția corurilor bisericești și țărănești și răspîndirea „cîntării armonice", afirmarea criticii muzicale atît de necesară creșterii și orientării publicului auditor — rămîn principalele coordonate ale noii atmosfere a vieții muzicale din anii 1859—1866.

Inițiativele de creare a noi instituții artistice și științifice, după tiparul țărilor de tradiție culturală din occidentul Europei, nu lipsesc atît în Principatele Române, cît și în Transilvania și Bucovina. În toamna anului 1860 la Iași a luat ființă *Ateneul Român*, societate care dispunea de o secție specială de „literatură și bellearte". La 21 octombrie 1861 s-a ținut la Sibiu adunarea de constituire a *Asociațiunii pentru literatura și cultura poporului român din Transilvania* (ASTRA), organizație ce va grupa în jurul ei pe majoritatea muzicienilor noștri din a doua jumătate a veacului. Ecouri asemănătoare vin și din Bucovina, unde I. G. Sbierea — sub puternica influență a cărturarilor transilvăneni — a pus bazele la 1 mai 1862 *Societății pentru cultura și literatura română din Bucovina.*

Cel mai important eveniment din vremea guvernării lui Alexandru Ioan Cuza s-a produs la 1 aprilie 1866, cînd decretul domnesc întocmit de fostul director al Teatrului Național, C. A. Rosetti, hotărește înființarea la București a *Societății literare* (Academia Română).



SALLA ATHENEULUI ROMÂN.

DUMINECĂ LA 12 MARTIE 1868

CONCERTU SIMFONICU

de

MUSICĂ CLASICĂ.

PROGRAMMĂ.

Partea I.

1. Uvertură din „Nozze de Figaro" . . . *Mozart*
2. Simfonială în re major . . . *Haydn.*
   a) Adagio — Allegro.
   b) Andante,
   c) Menuetto,
   d) Allegro spiritoso.
3. Marșul din „Visul unei nopți de vără" . . . *Mendelssohn.*

Partea II.

4. Uvertură . . . *Cherubini.*
5. o Larghetto din Quintetto de . . . *Mozart.*
   (Solo de Clarinetto va fi esecutat de Domnul VOIGT.)
6. Simfonială în si major . . . *Beethoven.*
   a) Adagio molto — Allegro con brio.
   b) Andante cantabile con moto.
   c) Menuetto.
   d) Adagio — Allegro molto e vivace.

Orchestra va fi dirigiată de Domnul E. WACHMANN.

INCEPUTUL LA 8 ORE PRECISE.

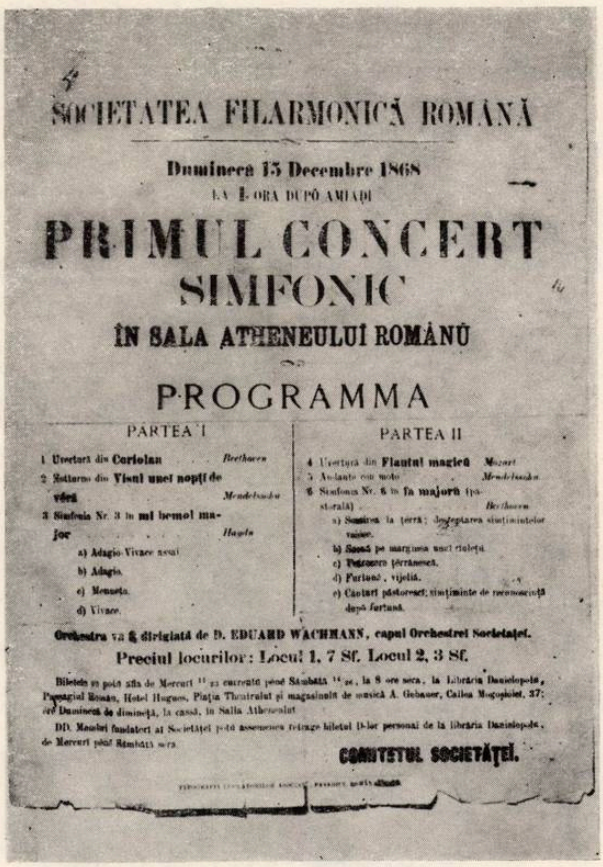
PREȚIULŬ LOCURILONŬ:

Amfiteatru: 7 Svanți. — Locul I: 4 Svanți. — Locul al 2-lea: 2 Svanți
Galeria: 1 Svanță.

Billetele se află: La MAGASINUL DE MUSICA al D-lui GEBAUER, la LIBRĂRIELE Domniloră DANIELOPULO și ULRICH, la OTELULŬ HUGUES și D-lu FIALKOVSKI; în ziua Concertului, la SALLA ATENEULUĬ.

Tipografia lui Ios. Weiss.

Afișul celui de al treilea concert simfonic (1868) al formației bucureștene în sala vechiului *Ateneu Român.* (Colecția Filarmonicii de Stat *„George Enescu").*



SOCIETATEA FILARMONICĂ ROMÂNĂ

Duminecă 15 Decembre 1868

LA 1/2 ORA DUPĂ AMIADI

PRIMUL CONCERT SIMFONIC

ÎN SALA ATHENEULUI ROMÂNŬ

PROGRAMMA

PARTEA I

1. Uvertură din **Coriolan** . . . *Beethoven*
2. Notturno din **Visul unei nopți de vĕră** . . . *Mendelssohn*
3. Simfonia Nr. 3 în **mi bemol major** . . . *Haydn*
   a) Adagio-Vivace assai
   b) Adagio.
   c) Menuetto.
   d) Vivace.

PARTEA II

4. Uvertură din **Flautul magică** . . . *Mozart*
5. Andante con moto . . . *Mendelssohn*
6. Simfonia Nr. 6 în **fa majoră** (pastorală) . . . *Beethoven*
   a) Sosirea la țeră; desfătarea simțimintelor vesele.
   b) Scenă pe marginea unui rîuleț.
   c) Petrecere țărănească.
   d) Furtună, vijelii.
   e) Cîntări păstorești; simțiminte de recunoscință după furtună.

Orchestra va fi dirigiată de D. EDUARD WACHMANN, capul Orchestrei Societății.

Preciul locurilor: Locul 1, 7 Sf. Locul 2, 3 Sf.

Biletele se potŭ ŭa de Mercuri 11 ore curentŭ până Sâmbătă 14 ore, la 8 ore sera, la Librăria Danielopolu, Pasagiul Român, Hotel Hugues, Piața Teatrului și magasinulŭ de musică A. Gebauer, Calea Mogoșoiei, 27; er Duminecă de dimineță, la cassă, în Salla Atheneului.

DD. Membri fundatori ai Societății potŭ asemenea redrage biletul D-lor personal de la librăria Danielopolu, de Mercuri până Sâmbătă sera.

COMITETUL SOCIETĂȚEI.

Afișul concertului de inaugurare a activității *Societății Filarmonica Română* (15 decembrie 1868) de sub conducerea lui Ed. Wachmann. (Colecția Filarmonicii de Stat „George Enescu").

Exact în ziua aprobării actului de cultură națională a apărut în presa timpului anunțul primului concert de muzică simfonică clasică al unei formații românești: „Eduard Wachmann ia astăzi inițiativa de a inaugura și la noi Concertele populare. Cel dintîi concert se va da vineri, 1 aprilie 1866, în sala Teatrului cel Mare" [26]).

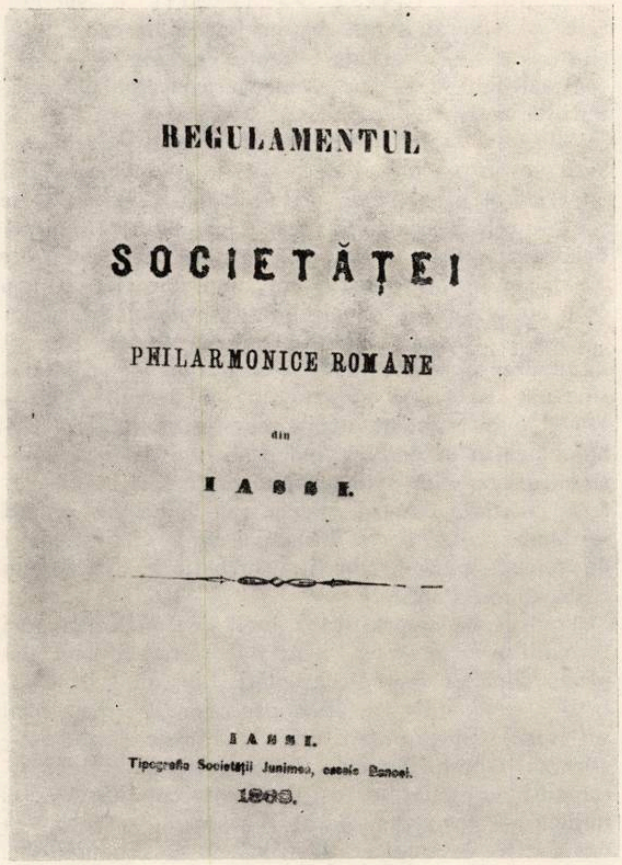
PRIMUL CONCERT SIMFONIC ÎN BUCUREȘTI (1866)

Fără îndoială, anunțul din ziarul *Românul* a produs în primul moment uimire în rîndurile publicu-

[26]) *Concerte poporarie.* In : *Românul,* Buc. 20, din 1 aprilie 1866, p. 143.

lui bucureștean care a privit manifestarea artistică a profesorului de la Conservator drept o „încercare cutezătoare" (cum s-a exprimat ziarul *Ateneul Român*).

Orchestra alcătuită de Eduard Wachmann a făcut „14 repetiții" pentru primul concert. Amănuntul prezintă o importanță hotărîtoare în fixarea d a t e i



REGULAMENTUL

SOCIETĂȚEI

PHILARMONICE ROMANE

din

IASSI.

IASSI.

Tipografia Societății Junimea, casele Bancei.

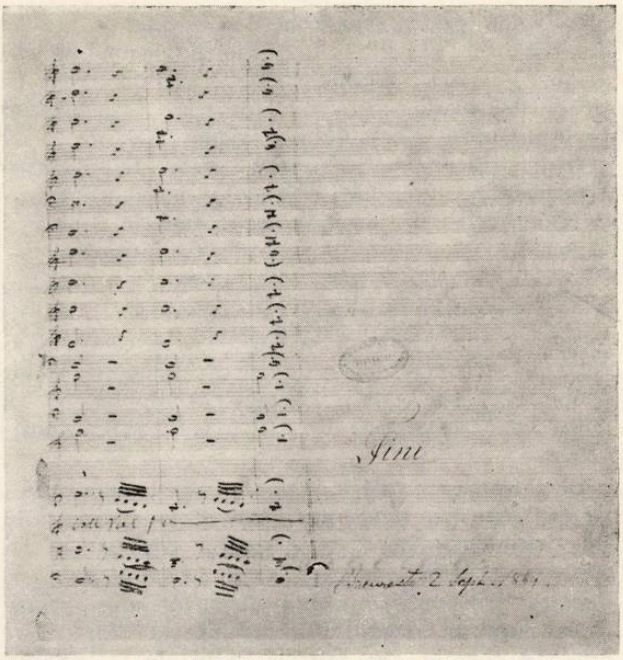
1868.

Coperta broșurii *„Regulamentului"* de funcționare a primei *Societăți Filarmonice Române* din Iași. (Colecția Teodor T. Burada).

de fondare a primei formații simfonice românești : în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza ! [27]).

Se știe că în noaptea de 11 februarie 1866 primul ales al Țărilor Române a fost răsturnat de la conducerea țării de către reacțiune. Orchestra bucureșteană se afla în plină pregătire a debutului, Eduard Wachmann neputînd să-și asume răspunderea orga-

[27]) Schimbarea datei primului concert din 1 aprilie 1866 pentru 22 aprilie 1866 (cum ne indică afișul și presa timpului) a creiat în muzicologie falsa idee că orchestra simfonică bucureșteană a fost expresia sprijinului principelui Carol de Hohenzolern. „Era tocmai timpul cînd lumea noastră politică — scria Grigore Ventura — se afla într-o fierbere din cele mai grozave. Principele Cuza fusese răsturnat cu cîteva săptămîni mai înainte *și nu se știa încă cu siguranță cine va fi urmașul său pe tronul țării*". In : *Timpul*, Buc. 16, nr. 78, din 7/19 apr. 1894, p. 1—2.



Manuscrisul uverturii operei *Răpirea din Serai* de Mozart, piesă inclusă în repertoriul orchestrei Filarmonica, copie autografă de Eduard Wachmann datată „București 2 Sept. 1869". (Colecția Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România).

nizării formației p o s t e r i o r actului de abdicare al lui Alexandru Ioan Cuza.

Confruntarea documentelor păstrate în *Arhiva istorică centrală* din București ne sugerează unele idei prețioase care ne dau dreptul să afirmăm că *nucleul* orchestrei simfonice de sub conducerea lui Eduard Wachmann se identifică cu acela alcătuit de mîna lui Alexandru Flechtenmacher pentru producția școlară din 5 sept. 1865. Este de altfel greu de presupus că în pragul anului 1866 (deci după numai trei luni de la concertul Conservatorului) să se fi creiat condiții speciale în București pentru înjghebarea unei *alte* orchestre simfonice.

Afirmația poate fi întărită dacă se confruntă manuscrisul lui Alexandru Flechtenmacher din 1865 cu statul de plată al instrumentiștilor din aprilie 1866. Întîlnim în formația Conservatorului pe : Ferlendis și Reit (vioara I), Ungaretti, Mataki Stelian și Hochman (vioara II), Barcaneski (contrabas), Luigi Santi (flaut), Friedlovski (clarinet), Stanovitz (clarinet al II-lea), Leeb (corn I), Meisner (corn al II-lea), Tichi (tromba I), Vihadil (tromba a II-a), Richter (fagot), Grüger (trombon), Mihalaki (timpani) [28]).

Aproape toți instrumentiștii de mai sus *nu lipsesc* din orchestra lui Eduard Wachmann.

De altfel, sprijinul *Conservatorului de muzică și declamațiune* în frunte cu directorul și profesorii săi, reiese și din afișul celui de al doilea *„Concert symphonique de musique classique"* (1867) ce poartă următoarea mențiune : „Madame Râureanu et Monsieurs Wachmann, Voinesco, Flechtenmacher ont

[28]) Breazul G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart, 1756—1956*. Buc. Ed. Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1957, p. 78.

bien voulu prêter leur concours à cete oeuvre de bienfaisance" (Doamna Râureanu și Domnii Wachmann, Voinescu, Flechtenmacher, își vor da concursul la această operă de binefacere — concertul fiind organizat „în folosul săracilor" — n.n.). Cu excepția Eleonorei Râureanu, sora lui Eduard Wachmann, toți ceilalți activau în cadrul Conservatorului. Același afiș menționează și numele unui elev al școlii, violoncelistul Constantin Dimitrescu.

În lumina acestor documente socotim că rolul lui Alexandru Flechtenmacher (inițiatorul *Societății filarmonice* din Craiova în 1858) și al *Conservatorului de muzică și declamațiune* din București la înființarea primei noastre orchestre simfonice nu va putea trece neobservat în viitoarele cercetări muzicologice.

De asemenea, tînărul Eduard Wachmann (avea 29 de ani) abia întors de la Paris, nu dispunea în fața opiniei publice de prestigiul artistic al lui Alexandru Flechtenmacher aflat în 1866 la conducerea principalei instituții de învățămînt a țării și la pupitrul orchestrei Teatrului cel Mare. Este greu de conceput ca instrumentiștii de la „Național", majoritatea recrutați în formația lui Eduard Wachman, să nu fi fost stimulați de însuși Flechtenmacher spre a-și da concursul la înjghebarea ansamblului din 1866 [29]).

Dacă sprijinul Conservatorului nu mai poate fi pus la îndoială, dacă orchestra a devenit o realitate în ianuarie—februarie 1866, în schimb i n i ț i a t i v a i-a aparținut integral lui Eduard Wachmann și trebuie identificată ceva mai devreme (1863—1864).

În sprijinul afirmației și presupunerii noastre stă manuscrisul autograf al lui Eduard Wachmann (un proiect de raport redactat în limba franceză) către Domnitor în anii 1867—1868, păstrat în Biblioteca Academiei RSR, în care se spune : „ocupîndu-mă cu studiul muzicii și putînd să-mi completez studiile în străinătate ca bursier al Statului am avut ocazia să văd zelul ce se punea în popularizarea muzicii bune, înfloritoare, unde se află pretutindeni arta muzicală. La întoarcerea mea (se știe că datorită morții tatălui său, Eduard Wachmann a revenit în București în anul 1863 — n.n.) am fost puternic surprins de situația de stagnare în care se găsea această frumoasă artă în țara mea natală. M-am ocupat a căuta mijloacele care ar fi putut să contribue la un oarecare avînt în propagarea muzicii clasice și am organizat în acest scop două concerte simfonice" [30]).

Confesiunea lui Eduard Wachmann pătrunsă de un fierbinte patriotism, relevă dorința tînărului muzician de a situa viața noastră muzicală la nivelul popoarelor de tradiție artistică din occident, dar tot odată precizează și data cînd s-a născut ideia alcătuirii unei formații simfonice stabile în București.

Documentul are darul de a infirma și o serie de aserțiuni gratuite care circulă în muzicologia noastră de peste 70 de ani. Reluîndu-se ideia exprimată în 1894 de către Grigore Ventura că scopul primului concert simfonic a fost doar acela de „a pipăi gustul publicului", s-a minimalizat pe de o parte țelul superior, inițiativa majoră, a lui Eduard Wachmann, iar pe de altă parte s-a dat un vot de blam publicului românesc. Că auditorul nostru nu mai avea nevoie de „a fi pipăit" ne-o demonstrează atît manifestările artistice anterioare concertului din 1866, cît mai ales afirmația aceluiași cronicar muzical că „sala Teatrului Național era plină de o lume aleasă din t o a t e c l a s e l e s o c i e t ă ț i i și succesul artistic și moral a fost deplin. Se căpătase o strălucită dovadă — conchide Grigore Ventura în *Timpul*, contrazicîndu-se — că asemenea concerte plac publicului nostru".

Altceva se poate presupune: Eduard Wachmann avea nevoie nu numai de auditori, ci și de sprijinul material al oficialității, ori pentru a-l cîștiga — se știe — cele mai nobile idei trebuiau puse în practică, demonstrate. Acesta a fost de fapt actul de curaj, de îndrăzneală, al tînărului muzician pentru care posteritatea i-a mulțumit cu prilejul diferitelor „jubilee" artistice. După doi ani de eforturi a reușit să fondeze *Societatea Filarmonică Română*, cointeresînd autoritatea de Stat aproape un deceniu (1868—1877) în permanența unei orchestre simfonice. Războiul pentru dobîndirea Independenței de Stat și instaurarea regalității au pus însă capăt sprijinului material oficial, Eduard Wachmann luînd pe proprii săi umeri întreținerea formației și a vieții noastre de concert pînă la apariția orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice.

Traducerea în practică a ideii de fondare a unei formații p e r m a n e n t e în București s-a izbit din prima clipă de inerente greutăți. Lipseau instrumentiștii cu înaltă pregătire profesională (în special suflătorii), lipseau partiturile și stimele pentru asigurarea repertoriului de concert, lipsea o sală de repetiții corespunzătoare. „La reprezentațiile Operei italiene — remarca Eduard Wachmann — orchestra era foarte incompletă. Instrumente cu coarde erau în puțin număr, puține viori și, mult timp, un singur contrabas. Instrumentele de suflare, incomplete ; lipsea al II-lea oboe, al II-lea fagot, erau numai doi corni" [31]).

Totuși, obstacolele au putut fi învinse prin energia, perseverența, entuziasmul și spiritul organizatoric al tînărului șef de orchestră român. A apelat la serviciile unor instrumentiști străini, a copiat partituri și stime pentru orchestră [32]), a folosit scena Teatrului Național, a *Societății Liedertafel* (fondată în 1852) și a Teatrului *Bossel* pentru repetiții, anunțînd pentru 22 aprilie 1866 următorul program :

— Uvertură din *Prometeu* de Beethoven
— *Simfonie în Sol minor* de Mozart
— *Adagio* (essecutat de toate instrumentele cu coarde) de Haydn
— *Simfonie în RE major* de Beethoven.

Lucrările s-au executat în primă audiție în țara noastră.

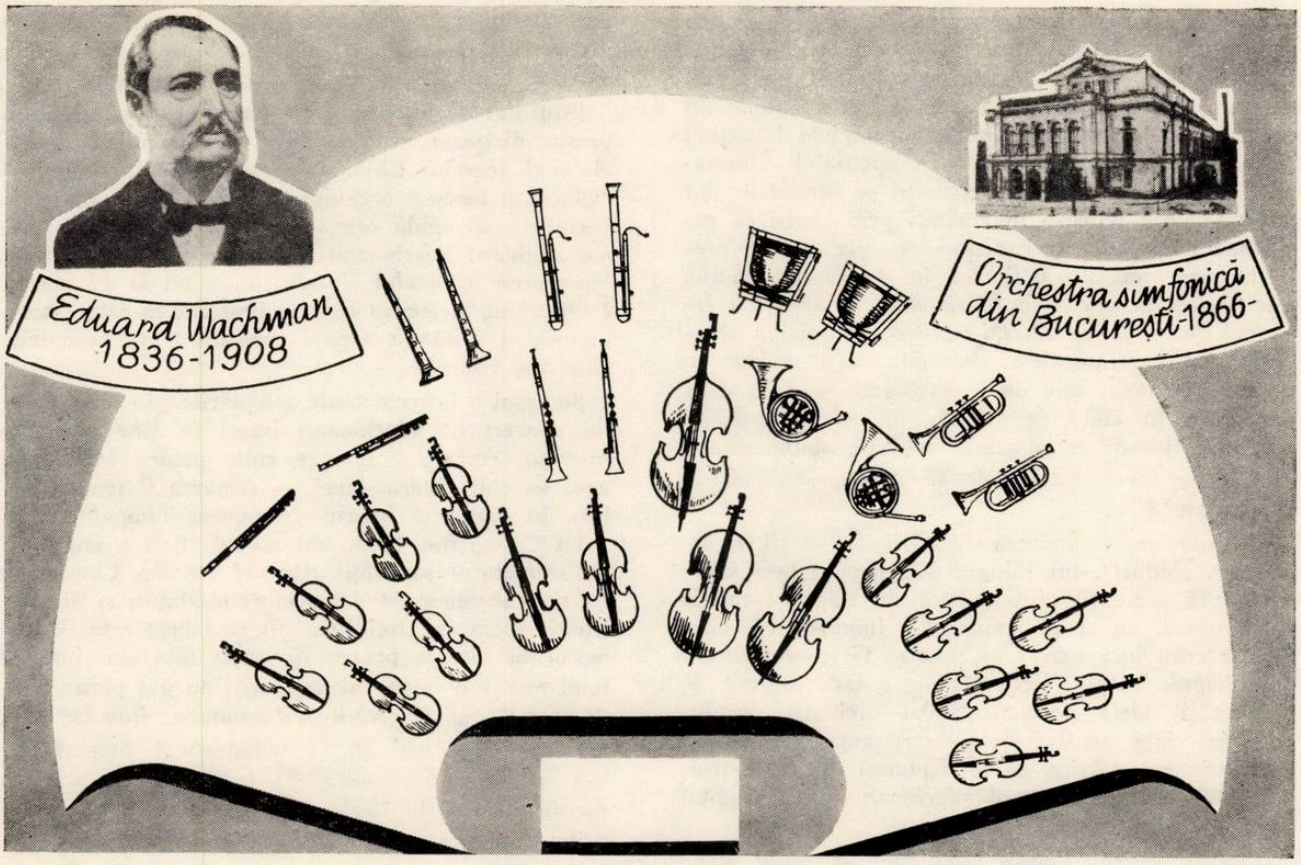
---

[29]) „Imi aduc aminte prin cîte greutăți a trecut atunci Wachmann pînă a putut organiza mica sa armată muzicală. El nu avea la dispoziția sa *decît pe membrii* orchestrei *Teatrului Național...*" (Gr. Ventura). *Al 100-lea concert simfonic*. În : *Timpul*, Buc. art. cit.

[30]) Manuscris autograf în creion, cu corecturi în cerneală, nesemnat, nedatat. Biblioteca Academiei R.S.R., secția Manuscrise, nr. 5407, p. 60.

[31]) Breazul G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p.76.

[32]) În fondul „Wachmann" din Biblioteca Academiei R.S.R se păstrează manuscrisele partiturilor autografe ale lui Wachmann după care a dirijat primele concerte simfonice.



Schema așezării instrumentiștilor și componenței orchestrei simfonice din București la primul concert simfonic din 1866 întocmită după documente de arhivă, scrisori, cronici muzicale etc. de către Viorel Cosma. Desen de Ionel Drugă.

Concertul s-a desfășurat în mod excepțional seara (ulterior manifestările se vor ține în timpul prînzului, la ora 1 „după amiazi" în Sala Teatrului Național) prețurile locurilor fiind „ca la Operă".

În ciuda importanței evenimentului, presa nu a consemnat aproape deloc succesul concertului. Tîrziu, după fondarea Filarmonicii și la jubileul de 100 de concerte, critica muzicală a revenit cu amănunte asupra debutului orchestrei bucureștene din 1866. „Orchestra la I-ul concert — scria dirijorul — era compusă din 30 de persoane. Acești artiști în mare parte, nu cunoșteau deloc repertoriul clasic și nu erau rutinați decît în opere italiene. De aceea s-au făcut multe repetiții pentru a se dobîndi calitățile de stil simfonic".

Ideia lui Eduard Wachmann *(stil simfonic)* merită reținută, întrucît reflectă c o n c e p ț i a dirijorului asupra interpretării repertoriului clasic simfonic. Nu numai că sesizează diferențele, dar rezultă că muzicianul nostru a impus orchestrei printr-o atentă și migăloasă muncă artistică, virtuțile „stilului simfonic" necunoscute publicului românesc pe atunci. Se poate deci afirma că drumul pe care se făcea educația auditorului nu a rămas la voia întîmplării, ci dispunea de temeiuri artistice sănătoase.

Dacă presa a reflectat palid evenimentul muzical de la București, în schimb ecoul primului concert simfonic dincolo de Capitală nu a fost mic. La 17 noiembrie 1866, trupa germană a impresarului bucureștean Eduard Khern și-a inaugurat stagiunea de comedii și operete din Iași, printr-o *Mare uvertură* pentru orchestră, după modelul formației din Capitală. Mult mai importantă ne apare în schimb reprezentația de binefacere a diletanților ieșeni care — în pragul deschiderii stagiunii, la 12 decembrie 1866 — au înjghebat o orchestră executînd — sub bagheta compozitorului — *Marea uvertură* de Gheorghe Scheletti. A fost cea dintîi formație simfonică alcătuită din elemente autohtone (bine înțeles completată și cu străini) ce s-a produs în fața publicului ieșean.

Încurajat de acest prim succes, Eduard Wachmann a prezentat — tot în sala Teatrului Național din București— la 3 aprilie 1867 cel de al doilea concert simfonic. Orchestra se completase cu cîțiva instrumentiști români, păstrînd scheletul celei din 1866. Programul căpătase un contur mai larg prin introducerea *Concertului pentru pian și orchestră* de Weber, alături de lucrări de Cherubini, Haydn, Mozart și Beethoven.

Indiscutabil, ideia fondării *Societății Filarmonica* a prins chiag după acest nou concert. Cunoștea acum greutățile, avea ecourile auditorului, trăia momentul închegării unei orchestre s t a b i l e în Capitală față de care nu mai avea îndoieli că poate exista și contribui efectiv la educația muzicală a publicului.

În acest scop, Eduard Wachmann a redactat amintitul proiect către Domnitor, cerîndu-i sprijinul moral și material în realizarea unei societăți, gest care din păcate a rămas mai bine de un an fără rezul-

tate : „Am putut vedea cît este de dificil a obține un rezultat satisfăcător cu mijloacele prea restrînse pe care le avem cu orchestra noastră. M-am gîndit că era urgentă nevoie de a completa și a îmbunătăți orchestra. S-ar putea cu ușurință completa înlesnind stabilirea unor instrumentiști indispensabili [formației] prin asigurarea unei retribuții pe timpul lunilor de vară. Am putea-o îmbunătăți prin studierea capodoperelor clasice, organizînd concerte anuale, pregătite prin repetiții periodice în tot timpul anului. *Un proiect de societate filarmonică pe care am fericirea de a-l preda Alteței voastre* (sublinierea noastră) conține principalele amănunte de a realiza, cu puține cheltuieli, cele două propuneri pe care vi le comunic... În afară de aceasta mi s-ar da prilejul de a-mi dovedi recunoștința față de statul român care mi-a oferit mijloacele să mă perfecționez în străinătate“ [33]).

Dincolo de propunerea fondării *Societății Filarmonica*, rîndurile lui Eduard Wachmann lasă să se întrevadă greutățile întîmpinate de tînăra formație după numai un an de existență. „Împiedicările materiale erau încă mari / — preciza Grigore Ventura în *Timpul*. Totuși, dirijorul nu se lăsă copleșit de dificultăți, ideia permanentizării orchestrei simfonice în viața noastră de concert impunîndu-se cît mai stringent. Văzînd că și răspunsul oficial la proiectul său întîrzia, Eduard Wachmann și-a îndreptat privirea către alte zări“.

Ziarul *Ateneul Român*, analizînd *Mișcarea artistică în România în anul 1866*, scria la sfîrșitul acelui an pe marginea primului concert simfonic : „Această inovațiune la noi vorbește mai întîi mult în favoarea D-lui Wachmann pentru înaltele sale cunoștinți musicale, organisîndu-le și dirigindu-le și apoi repetate regulat, *niște asemenea concerte*, ar asigura existența unei orchestre în permanență la noi fără de care nu se va putea executa mult timp încă nimic bine și mare în muzică“ [34]). Articolul, datorat lui C. I. Stăncescu, s-a reluat exact sub același titlu în ziarul *Ordinea*, întărind astfel ideia sprijinirii inițiativei lui Eduard Wachmann [35]).

Profitînd de atmosfera favorabilă ce i-o asigurase presa, dirijorul s-a apropiat de cercul asociației *Ateneul Român*. Chiar în pragul anului 1868, societatea a început organizarea unor „serate muzical-literare“ sub egida comisiei pentru „Muzică și Poezie“. Eduard Wachmann a reușit curînd să-și cîștige încrederea *Ateneului Român*, anunțînd la 17 martie 1868 cel de al treilea concert simfonic în sala „mică, îngustă și urîtă“ a acestei asociații (casa beizadelei Costache Ghica).

Succesul a întrecut toate așteptările. „În urma acestui concert d. Wachmann isbuti în fine a excita interesul cercurilor noastre culte pentru înființarea unei societăți filarmonice“ — remarca Grigore Ventura în amintitul articol din ziarul *Timpul* (1894).

La 29 aprilie 1868, entuziastul dirijor împreună cu animatorul societății *Ateneul Român*, Constantin Esarcu, întrunesc 54 de membri fondatori și însuflețiți de ideia ca „toți Românii ce iubesc arta și frumosul să lucreze pentru ridicarea nivelului intelectual, moral și estetic al națiunii“, au pus piatra fundamentală a *Societății Filarmonica Română* din București. Istoricul D. C. Ollănescu o numește „a 2-a Societate filarmonică“ [36]), tocmai pentru a nu se pierde ideia că în 1866 s-a înjghebat în țara noastră prima formație simfonică.

Ecoul apariției unei „orchestre de muzică clasică“ în București i-a stimulat curînd pe muzicienii din Moldova. Chiar în toamna anului 1868, Teodor Burada, Eduard Caudella, C. Ionescu-Gros, Pietro Mezzetti și G. Biundi au publicat *Regulamentul* și *Statutele* primei *Societăți Philarmonice Române* din Iași.

Viața noastră muzicală căpătase astfel trăsături de permanență și un nivel artistic corespunzător afirmării talentelor autohtone, menite să contribuie la stimularea compozitorilor și interpreților români ce aveau să impună școala națională.

---

[33]) Manuscris autograf, în creion și cerneală, redactat în limba franceză. Biblioteca Academiei R.S.R., mss 5407, p. 60.

[34]) *Belle arte. Mișcarea artistică în România în anul 1866.* In : *Ateneul Român*, Buc. nr. 6—7, noiembr. — dec. 1866, p. 144—145.

[35]) C. Stăncescu. *Belle arte. Mișcarea artistică în România în 1866.* In : *Ordinea*, București, 2, nr. 11, din 16 ian. 1867, p. 2.

[36]) Ollănescu D. C. *Teatrul la Români*, op. cit., p. 278.

Opera națională din Sofia

Interesul cu care era așteptat turneul Operei naționale din Sofia (în cadrul schimbului de experiență, prin vizite reciproce, cu T.O.B.), a fost pe deplin justificat de ținuta artistică a spectacolelor pe care acest valoros colectiv, cu o vechime de peste 50 de ani, le-a prezentat pe scena bucureșteană, în perioada 27 mai — 5 iunie. Publicul nostru avusese pînă acum nenumărate prilejuri de a auzi frumoasele voci ale cîntăreților bulgari, de a le cunoaște seriozitatea și profunzimea concepției interpretative; iar despre faima multora din ei, — înscriși în rîndurile interpreților lirici de nivel universal, — s-au făcut aprecieri elogioase în presa străină.

O primă trăsătură ce s-a desprins din acest punct de vedere a fost exigența și maturizarea artistică în finisarea de ansamblu a punerii în scenă, îmbinată cu cea a pregătirii individuale a interpreților. S-a impus de asemenea concepția unei viziuni unitare, — muzicale și scenice, — care conduce întreaga desfășurare a spectacolului și în care se integrează diferitele compartimente artistice: orchestră, cor, soliști, balet, scenografie, etc. Prin această prismă trebuiesc privite acele valoroase creații ale unor interpreți de seamă în roluri ce se șterg greu din memorie, precum și performanța artistică la care se ridică orchestra — de proporțiile și rolul unei adevărate orchestre simfonice, — ca și corurile, de o mare suplețe muzicală și scenică.

S-a remarcat apoi preocuparea Operei bulgare de a promova creația originală de operă și balet, alături de lucrări mari, dificile, complexe și destul de rar cîntate, din literatura universală. Astfel, cele patru spectacole prezentate au constituit de fapt tot atîtea premiere pentru publicul bucureștean, — lucru cu atît mai relevabil, cu cît actuala stagiune ne-a oferit puține asemenea evenimente.

Seria spectacolelor s-a deschis cu monumentala dramă muzicală *Hovanscina* de Musorgski care, în realizarea rezigorală a lui B. Pokrovski (U.R.S.S.) și E. Bosnakov, a evidențiat la cea mai înaltă ținută artistică, intenția autorului de a crea o frescă istorică a vechii Rusii, pe care se grefează drame sociale și individuale. Diferitele forțe artistice care au luat parte la desfășurarea dramei, au creat adevărate „tipuri", dintre ele, s-au impus în primul rînd corurile întruchipînd anumite grupări sociale (maeștri de cor: L. Kondov și L. Koroleev). Apoi, creatorii unor roluri complexe care au dovedit în afara unui temeinic suport vocal, o intensă participare emoțională în realizarea personagiilor. Dintre ei, s-au remarcat în mod special M. Giuzelev și N. Pavlov (Dosifei), L. Bodurov (Golițîn), D. Petkov (Hovanski), N. Afeian și R. Gaeva (Marfa), N. Sarkova (Suzana), J. Jivkova (Emma), L. Mihailov (Andrei Hovanski). Conducerea muzicală (dirijorul Atanas Margaritov) a dovedit înțelegerea profundă și redarea în ansamblu și în amănunt a întregei partituri muzicale, scoțînd totodată în evidență frumusețea complexei orchestrații a lui D. Sostacovici.

La rîndul ei, opera *Peter Grimes* de Benjamin Britten ridică o serie de probleme de ansamblu și individuale care, în punerea în scenă a lui M. Hadjimisev, au fost în general rezolvate cu succes.

Desprindem ca realizări artistice deosebite interpretarea vocală și scenică a Nadiei Sarkova în rolul învățătoarei Ellen Oxford precum și a Radcăi Gaeva în rolul cîrciumăresei; în deficiul rol al lui Peter Grimes, L. Mihailov a reușit să redea drama sufletească a acestui original personaj, făcînd totodată față deosebit de pretențioasei partituri vocale. S-au mai remarcat realizările interpreților P. Petrov, B. Marianov, V. Popova, M. Pinkas, V. Radeva.

Conducerea muzicală a lui A. Margaritov a redat cu fidelitate complexa partitură a operei; din păcate însă, frumusețea coloristică a acelor cunoscute interludii orchestrale și a Passacagliei, care cer rafinament

și suplețe în realizarea lor sonoră, — au fost umbrite de o execuție mai puțin realizată.

Din creația originală au fost alese două lucrări scenice aparținînd unor reprezentanți de seamă ai școlii componistice bulgare contemporane.

Opera *Neînfricatul*, una dintre lucrările recente ale compozitorului Paraskev Hadjiev, ilustrează concepția caracteristică multor reprezentanți de școli naționale de a crea „opere populare", atît în ceea ce privește subiectul inspirat din viața și preocupările poporului, cît și muzica de proveniență folclorică. Este un tablou al vieții din trecut a țăranilor bulgari, în care asuprirea boierilor se întrecea cu cea a turcilor, fără a înăbuși însă vitalitatea și optimismul oamenilor legați de pămîntul și obiceiurile străbune. În acest mediu, se desfășoară povestea acelui personaj atît de des întîlnit în producția folclorică a multor popoare, — cîntărețul popular inspirat și legat de aspirațiile celor mulți, care prin forța talentului său, reușește să zădărnicească intențiile răuvoitoare ale asupritorilor și să îmbuneze viața celor pe care îi reprezintă.

Conflictul dramatic rezolvat în acest sens, precum și întreaga factură scenică și muzicală a lucrării, o situează mai degrabă în rîndurile acelor „scene liricodramatice", în care elemente de operetă (dansuri, scene comice, etc.) se împletesc cu altele de operă propriu-zisă, cu o gradație în evoluția conflictului și a personajelor abil condusă. Concepția regizorală și scenografia (D. Kardjiev și M. Popova) au pus în evidență aceste trăsături ale lucrării.

Din nou, s-au remarcat atît frumusețea vocilor, — dintre care relevăm în mod special pe Liliana Bareva în rolul principal feminin — cît și interesantele realizări scenice ale unor artiști ca K. Diulgherov, D. Dimitrov, D. Popov, D. Kahujarov, Gh. Ghenov, Ruslan Raicev s-a dovedit un talentat și experimentat dirijor de operă.

Subiectul baletului *Legenda lacului* evocă o pagină din trecutul sbuciumat al poporului bulgar, îmbogățită de către imaginația populară cu elemente de legendă.

Inspirîndu-se din el, Pancio Vladigherov a creat o muzică ce se apropie mult de genul programatic al poemului simfonic, — fapt care a făcut ca mulți ani înainte de punerea în scenă a baletului, ea să fie cunoscută prin numeroase execuții în concerte simfonice. Calitățile sale de muzică de balet, cu o ritmică pregnantă, înspirată din folclorul bulgar și macedonean și cu variate posibilități de desfășurare lirică și dramatică, sînt însă tot atît de evidente ca și cele de muzică cu program.

Colectivul de balet al Operei Naționale din Sofia (sub conducerea regizorală și coregrafică a lui M. Anisimova și J. Ghenov) a redat cu participare vie povestea și drama cuprinsă în lucrare, dovedind o frumoasă pregătire tehnică, — în special a balerinilor soliști. Dintre ei, s-a remarcat interpretarea de o mare sensibilitate a Verei Kirova.

Andrei Vladigherov (fiul compozitorului) a condus orchestra cu autoritate și pricepere, scoțînd în evidență atît bogăția ritmică, cît și frumusețea pasajelor lirice ale partiturii.

M. POLADIAN-GHENEA

În Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România au apărut:

Muzică

1. Dumitru Capoianu:
Cîntecul lutului 6,50 lei

2. Paul Constantinescu:
Concert pt. harpă și orchestră
partitura 30 „
știmă 20 „

3. Ludovic Feldman:
Sonata pt. vioară și pian 11 „

4. J. S. Bach:
Clavecinul bine temperat (2 vol.) 80 „

5. Muzio Clementti:
12 sonatine pt. pian 17,50 „

6. Viotti:
Concertul nr. 22 în mi minor pentru violoncel și orchestră 17 „
Reducție

7. Anatol Albin:
Un sărut 2 „

8. Florin Bogardo:
Taci 2 „

9. Noru Demetriad:
Ioane, Ioane 2 „

10. Sile Dinicu:
Nu știu ce să cred 3 „

11. Emanoil Ionescu:
Melodii alese 13 „

Muzicologie

1. N. D. Bajanov:
Rahmaninov
traducere de N. Guma 18 „

2. Theodor Balan:
Principii de pianistică 20 „

3. J. Bratin:
Calendarul muzicii universale 21 „

4. Viorel Cosma:
Nicolae Filimon critic muzical și folclorist 13 „

5. Gheorghe Firca:
Bazele modale ale cromatismului diatonic 12 „

6. L. Füredy:
Hugo Wolf 11 „

7. Alexandru Leahu:
Domenico Scarlatti 10 „

Wilhelm Kempff

Atitudinea sa în fața muzicii e sacerdotală. Departe de autoritatea desinvoltă a vedetei rutinate, se degajă din toată ființa sa respectul, aș zice umilința față de arta pe care o slujește și ale cărei adevăruri ultime le caută de o viață.

Viziunea apare epurată de contingent, pe care-l transfigurează într-o zonă de frumusețe senină, limpezită după grele și îndelungi frămîntări. Temperament prin excelență liric, cu mari candori, ajuns la o înțelepciune ce-și permite momente de bonomie, el nu e niciodată violent, încleștat, grotesc, contorsionant. Estompînd dramatismul, nu rămîne mai puțin pasionat de urmărit în oscilația între o resemnare filozofică, poate cu un ușor abur nostalgic și o bucurie exultantă, de o puritate elevată.

În gîndirea sa muzicală discernem rodul unei tradiții seculare, generatoare a unei ambianțe naționale specifice, de care e adînc impregnat. Este acea ambianță pe care marii clasici au căpătat-o în muzica lor, în așa măsură încît au desființat aproape, viața ulterioară a folclorului german. În plus, o genealogie muzicală îndepărtată, prin îndelunga frecventare, de-a lungul generațiilor, a aceleiași arte, a permis o pătrundere mai adîncă în esența ei, pînă la acea superioară libertate a gînditorului, care a găsit răspuns și ultimelor întrebări, dincolo de muzică.

Ascultîndu-l și revăzîndu-l interpretînd muzica clasicilor pe care i-a îndrăgit, am avut senzația că trăiește în permanență în lumea spirituală a epocii, cu al cărei sentiment și problematică s-a identificat pînă la a-și construi întreaga viață interioară pe coordonatele ei. Așa doar, mi-am putut explica bucuria totală, neumbrită de rutină, cu care cîntă, dragostea cu care cizelează încă fiecare detaliu. Și mai ales, așa mi-am explicat capacitatea sa de neimitată reînoire a expresiei, evoluția de la concepția ce prezida înregistrările mai vechi ce i le cunoaștem, de o autenticitate fără greș, la simplitatea și concentrarea actuală, prin care atinge gîndirea cea mai modernă.

Peste nenumăratele detalii de neuitat, frumuseți ce compun amintirea noastră despre Concertele lui Beethoven, remarcabil mi s-a părut faptul că el nu gîndește cele cinci lucrări ca pe niște momente izolate, ci ca pe un tot, în care fiecare parte, desvăluind o latură, se definește în raport cu celelalte. Dincolo de valoarea interpretării fiecăruia, apare o dimensiune nouă a ciclului, ce conferă o altă adîncime și o unitate superioară, dînd loc totodată, mai pronunțat individualizării și diversificării a fiecărui concert în parte. Aceasta merge pînă la modificarea sensibilă a sonorității pianistice, alta în fiecare lucrare, ca și a tuturor elementelor de articulație, frazare, dinamică.

Totul se preface într-un mod ce ține de magie pentru că, la Kempff, procedeele tehnice scapă complet observației. Comuniunea gîndirii cu instrumentul e atît de totală, încît viața spirituală se traduce direct în sunete. Cu o aparent restrînsă gamă de mijloace, de fapt o extraordinară economie de mișcare și efort, cîștigată probabil prin strădanie conștientă, el reușește să satisfacă un contact extrem de sensibil cu claviatura, ce se lasă docil modelată sub degetele de sen-

sivitatea unor antene, compuse numai din terminații nervoase.

Această fuziune cu instrumentul, e unul din efectele (sau, poate, unul din factorii ce contribuie la crearea) imensei concentrări în care se petrece actul interpretării la Kempff. Este o concentrare calitativ diferită de a altor interpreți prin extrema spiritualizare a muzicii. În gîndirea lui, mult abstrasă de instrument și chiar de realitatea sonoră, valurile expresive nu-și găsesc întotdeauna un paralelism acustic. Mijloacele fizice de influențare directă, deslănțuirile de forță, atît de la îndemîna altora, îi sînt străine. Căutînd mai degrabă diversificarea zonei de *piano* a dinamicei, el a reușit performanțe nebănuite de expresivitate șoptită, dînd prin aceasta și momentelor de amploare o mai mare rezonanță afectivă. Proprii îi sînt însă acele creșteri și culminații, inverse, realizate prin intensificarea expresiei, în condițiile unei rarefieri sonore, efect rar folosit, dar de mare frumusețe.

Astfel, fără efort, aparent, cu economie de materie sonoră (poate, tocmai de aceea?), muzica se construiește, vie și nu mai puțin monumentală. Sobrietatea mijloacelor exterioare face mai evidentă profunzimea gîndirii, concentrarea tuturor resurselor sufletești în focarul unei plăsmuiri, a cărei forță de iradiere cuprinde întregul auditoriu vrăjit.

Despuiată de orice sensualism sonor, arta lui Kempff e de esență spirituală, de meditație transcendentă. Expresia ei poate cea mai curată, am găsit-o tot în Beethoven, în *Concertul nr. 5*, ecloziune triumfătoare de lumină și bucurie, ca și în *Sonata în la bemol major op. 110*, dureroasă întrebare asupra realității dincolo de existența umană.

Evoluînd între sublim și grațios, pe o muzică mai simplă, geniul său țese o imagine de inefabilă gîngășie în *Sonata in si bemol K v 281* de Mozart sau pe cu totul alt plan, stîrnește în noi nostalgii nelămurite, cu cele trei *Impromptus* din *op. 142* de Schubert (în special primul, în *la minor).*

La altitudinea la care ne poartă, micile disocieri critice se pierd. Ce importanță mai are dacă aspectul *Florestan* e mai puțin realizat, după gustul nostru, decît aspectul *Eusebius*, în *Davidsbündlertänze* de Schumann?

I s-a reproșat uneori lui Kempff — și nu numai lui, ci întregii școli pianistice germane (excepție Gieseking) — limitarea la repertoriul național clasic. Falsă obiecție, întemeiată pe discografia cunscută. În realitate, Kempff cîntă un repertoriu mult mai variat, din care nu lipsesc nici Chopin nici Liszt. Totuși, reproșul conține și o parte de adevăr: Kempff excelează într-adevăr în muzica lui Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann sau Brahms. Nu e de neglijat faptul că acestora le datorăm multe pagini, din cele puținele care ating culmile artei. A le pătrunde sensul, poate umple o viață. Și la nivelul la care o face, Kempff ne amintește de acea veche vorbă de înțelept care spune că a adînci un domeniu particular e tot o cale spre universal.

C. IONESCU-VOVU

NOTE

■ *La Rotterdam*, a avut loc al V-lea Concurs al Consiliului Internațional al Muzicii, avînd ca temă „Compozitorul de azi și publicul"; din țara noastră au participat Tudor Ciortea și Laurențiu Profeta.

■ Radiodifuziunea din München a transmis o prezentare a compozitorilor Tiberiu Olah, Aurel Stroe și Ștefan Niculescu, executîndu-se și lucrările acestora (în ordinea numelor): *Coloana fără sfîrșit*, *Arcade* și *Simfonii pentru 15 instrumente soliste.*

■ *La Basel*, orchestra simfonică, sub bagheta lui Mircea Cristescu, a executat „Suita II-a în do major" de George Enescu și „Simfonia I-a în do minor" de J. Brahms.

■ Virginia Gudzichievici a cîntat, la radiodifuziunea din Brno lieduri de George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu și Doru Popovici. De asemenea, s-a executat, de către Filarmonica din Brno, „Arcade" de Aurel Stroe, sub conducerea lui Sdenek Souchar.

■ *La Aarhus* (Danemarca), orchestra a executat, sub conducerea lui Constantin Bugeanu printre altele, Rapsodia I-a de George Enescu.

■ *La Brescia*, Mihail Rădulescu a executat în biserica San-Giuseppe, la orga „Antegnati" (1560) compoziții din literatura acestui instrument.

■ *La Bruxelles*, soprana Marina Krilovici a obținut premiul I și medalia de aur, la Concursul Internațional de canto al Belgiei, iar baritonul Dan Iordăchescu premiul V și premiul orașului Bruxelles. Din juriu a făcut parte și Mircea Popa.

■ *La Nisa*, sub bagheta dirijorului Nicolae Boboc, la „Printemps Musical 1966", a fost prezentată, de către orchestra simfonică municipală, Rapsodia II-a de George Enescu.

■ *La Concursul Internațional Ceaikovski*, secția canto, Vasile Martinoiu a primit premiul V, iar Maria Slătinaru, o mențiune. Au făcut parte din juriu Arta Florescu, Garabet Avachian și Ovidiu Drimba.

■ *La Birminghan*, la concursul de instrumente de suflat, a obținut premiul I pentru clarinet și premiul II pe concurs Aurelian-Octav Popa, iar Paul Staicu a luat premiul II pentru corn.

■ *La Paris*, Ludovic Spiess a cîntat în simfonia „Faust" de Liszt, în concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii franceze.

■ *La Veneția*, *Stuttgart* și *Dortmund*, pe scenele operelor, baritorul Octav Enigărescu a interpretat rolul titular din Rigoletto de Verdi, în șase spectacole.

■ *În U.R.S.S.* a avut loc în luna mai turneul mezzosopranei române Zenaida Pally, cîntînd în Trubadurul (Azucena), Carmen (Carmen) și Aida (Amneris).

■ Radiodifuziunea din Tokio, a dat un program cu înregistrări de muzică simfonică și populară românească, prezentat de Saburo Sonobe.

■ În turneul întreprins în Bulgaria, Cvintetul de suflători București (Ion Bădănoiu, corn, Aurelian Popa, clarinet, Ion Danie, oboi, Alexandru Nicolae, flaut, și Victor Carpati, fagot) a interpretat un program care cuprindea și muzică de Alfred Mendelsohn.

■ *Premiul Ruggiero Ricci* a fost acordat de curînd la Geneva violonistului român Varujan Cozîghian.

BIBLIOTECA CENTRALĂ Sibiu

Biblioteca Oraș
Sibiu. 4 e

Cuprinsul

DISCUȚII

Marțian Negrea

Valoarea etică a creației 1

Nicolae Parocescu

Cultura muzicală de mase azi 5

Petre Codreanu și Gheorghe Firca

Unitatea de concepție și diversitatea de stiluri în muzica românească contemporană 11

OPINII

Aurel Stroe

Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană 15

ÎNSEMNĂRI DE CREAȚIE

George Draga

Cvartetul pentru coarde de Dieter Acker 18

Ana Frost

Cîntece de Radu Șerban 20

Grigore Constantinescu

Lieduri de Felicia Donceanu 22

★

Alfred Mendelsohn 25

Alfred Mendelsohn — muzica și
Mariana Dumitrescu — versurile
Două maluri 26

★

Elena Zottoviceanu

Muzica românească în enciclopedii și dicționare 30

Viorel Cosma

Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente românești 33

SPECTACOLE-CONCERTE

M. Poladian-Ghenea

Opera națională din Sofia 45

★

Tipărituri ale Editurii muzicale 46

C. Ionescu-Vovu

Wilhelm Kempff 47

Sommaire

Marțian Negrea

La valeur étique de la création 1

Nicolae Parocescu

La culture musicale pour la masse des auditeurs. . 5

Petre Codreanu et Gh. Firca

L'unité de conception et la diversité de styles dans la musique roumaine contemporaine 11

POINTS DE VUE

Aurel Stroe

Un des aspects du langage de la musique contemporaine 15

LA CRÉATION MUSICALE

George Draga

Le quator pour cordes de Dieter Acker 18

Ana Frost

Les chansons de Radu Șerban. 20

Gr. Constantinescu

Chansons de Felicia Donceanu 22

★

Alfred Mendelsohn 25

Alfred Mendelsohn (la musique) et **Mariana Dumitrescu** (les vers)
Deux rivages 26

★

Elena Zottoviceanu

La musique roumaine dans les encyclopédies et dictionnaires 30

Viorel Cosma

Le centenaire du premier Concert symphonique donné par un orchestre roumain permanent 33

SPECTACLES-CONCERTS

M. Poladian-Ghenea

L'opàra national de Sofia 45

Nouvelles oeuvres musicales imprimées 46

C. Ionescu-Vocu

Wilhelm Kempff 47

I. P. „Informația" — c. 3527

64.421

LEI 7

muzica

IULIE
1966

7

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 7 IULIE 1966

DISCUŢIE:

Zeno Vancea:

Muzica, manifestare fundamentală a vieţii

BIBLIOTEC... SIBIU

În încercarea de a stabili natura adevărată a muzicii, se porneşte în general numai de la fenomenul pur fizic, fără a se ţine seama şi de faptul că anumite elemente de bază ale muzicii sînt proprii şi unor manifestări fundamentale ale vieţii. Ca şi în muzică, ritmul stă la baza şi a unor procese vitale, ca bătăile inimii, respiraţia, mersul. Exteriorizarea, prin sunete emise cu ajutorul aparatului vocal, a unor stări afective, ca spaima, uimirea, groaza, bucuria, durerea etc. constituie o necesitate fiziologică, omul eliberîndu-se astfel de tensiunea nervoasă care însoţeşte stările afective.

Originile îndepărtate ale muzicii sînt deci inseparabil legate de aceste manifestări ale vieţii omeneşti, arta sonoră izvorînd din structura noastră psiho-fiziologică.

Cînd omul preistoric a început să-şi dea seama că exteriorizarea stărilor afective ale semenilor săi descrise mai sus, au aceeaşi semnificaţie ca şi propriile sale manifestări, atunci a apărut de fapt baza pentru crearea în timp a unui limbaj plin de sens expresiv.

Aceste manifestări pre-muzicale sînt bineînţeles încă foarte departe de ceea ce se înţelege în deobşte prin *arta muzicii,* dar în urma faptului că manifestările psiho-fiziologice au *elemente comune* cu muzica, aceasta este mult mai direct legată de viaţă decît celelalte arte, ale căror elemente sînt împrumutate din exterior, din lumea înconjurătoare.

De aici, de la aceste manifestări involuntare pînă la actul voliţional de formare a primelor „melodii", reduse fie numai la o succesiune ritmată de cel mult două sunete diferite ca înălţime, cîntate din gură sau cu ajutorul unor instrumente primitive, a fost o cale lungă, în care semnale de război, de vînătoare etc. au îmbogăţit tot mai mult sfera sonoră. Incantaţiunile şi ritualele magice, precum şi muncile efectuate în comun, au avut şi ele rolul lor în procesul de lărgire a sferei expresive, necesitînd şi un număr tot mai mare de sunete de diferite înălţimi pentru redarea stărilor emoţionale.

În stadiul în care omul a ajuns la stăpînirea graiului articulat, exprimarea stărilor sale afective au fost realizate şi prin vorbire. Este posibil ca pasul hotărîtor spre muzică să fi fost accelerat de faptul că, îndată ce vorbirea, depăşind modul de comunicare obiectivă şi pur utilitaristă ce exprimă viaţa noastră emoţională, ea capătă de îndată intonaţii „muzicale".

Spre deosebire de artele plastice, în care „frumosul" este în general legat de reuşita actului de *imitare,* într-o formă mai mult sau mai puţin stilizată a naturii, în muzică „frumosul" este echivalent cu „adevărul", cu care sînt exprimate sentimentele noastre, efectul ei estetic fiind determinat în primul rînd de gradul de intensitate cu care este redată dinamica vieţii noastre sufleteşti.

Milenii de-a rîndul melodia — fie de sine stătătoare, fie legată într-o formă sincretică de poezie şi dans — a fost singurul mod de exprimare muzicală. Acest imens tezaur melodic a fost legat în majoritate de cuvinte şi studiul folclorului din toate părţile lumii dovedeşte că între sensul emoţional al textului şi între acela al muzicii există o desăvîrşită corespondenţă, fapt care constituie încă o dovadă că melodia

nu reprezintă numai un simplu suport sonor al textului, ci posedă un sens emoţional propriu.

De aproximativ opt secole, de cînd muzica continentului nostru a depăşit stadiul de monofonie, ea şi-a păstrat în continuare caracterul expresiv. Acesta nu se datoreşte unei convenţii, cum afirmă Srawinsky, ci faptului că muzica a fost de totdeauna limbajul sentimentelor.

Desigur că şi melodia cea mai primitivă a avut la bază un anumit mod de organizare a sunetelor, o *formă*. Cu cît în cursul procesului ei de dezvoltare istorică muzica s-a îmbogăţit în conţinut, în aceeaşi măsură şi forma, purtătoare a conţinutului emoţional, a căpătat o complexitate tot mai mare, dar niciodată ea nu a fost considerată de marii creatori ca scopul final al muzicii. Au existat desigur şi perioade scurte în istoria acestei arte, cînd ea a căpătat un caracter pur formal, ca de exemplu, spre sfîrşitul Evului mediu, în „melodiile" maeştrilor cîntăreţi din Germania, făcute după reguli rigide. Dar în timp ce arta trouverilor, născută din inspiraţie şi nu din calcul la rece, şi-a păstrat pînă azi prospeţimea ei, acea a scolasticilor medievali, pentru care muzica era o ştiinţă, precum şi acea a maeştrilor cîntăreţi amintiţi mai sus, nu ne mai oferă azi un alt interes, decît acela de document istoric al unei practici muzicale ciudată, nefirească. Un accentuat rol al construcţiei formale îl putem constata şi în „artificiile contrapunctice" ale primei generaţii de compozitori flamanzi. Acestea erau experienţe necesare pentru lărgirea mijloacelor de tehnică muzicală, dar creaţia maeştrilor flamanzi ne relevează, dincolo de artificiile contrapunctice, un bogat conţinut emoţional.

„Arta fugii" a lui Bach este invocată adeseori de către adepţii „muzicii ca formă pură" drept argument pentru a demonstra justeţea tezei lor cu privire la caracterul abstract al muzicii, al cărei efect estetic rezidă doar în perfecţiunea glacială a formei.

Arta muzicală este pînă la un punct desigur şi ştiinţă, dar ea nu poate să tindă a deveni ştiinţă pură, fără a sărăci prin aceasta viaţa noastră sufletească, privînd omenirea de desfătarea pe care numai arta i-o poate oferi. Conţinutul emoţional al artei fugii nu este desigur exprimat în forma directă de exemplu a unei Nocturne de Chopin, dar a nega fondul ei de sentimente, înseamnă a nega un fapt evident pentru toţi acei a căror receptivitate nu este deformată de idei şi teorii preconcepute. Enescu spune despre Bach : „Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni ; sau dacă vrei au fost, dar în mod inconştient. Geniul lui Bach a simţit corelaţia superioară între părţile constitutive ale operelor lui. Opera aceasta poate exprima firește raporturi şi proporţii matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El n-avea timp să se dedea unor exerciţii logice. Năvala sentimentelor, efervescenţa ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu *sub* controlul tiranic al principiilor ştiinţifice matematice."

În epocile de aur ale istoriei muzicii, în polifonia vocală a unui Palestrina şi Lassus, în creaţia barocului, a clasicismului vienez, între conţinut şi formă a existat totdeauna un perfect echilibru. Compozitorii post romantici, preocupaţi mai mult de latura expresivă a muzicii au considerat neglijabilă problema echilibrului între conţinut şi formă. Individualismul lor exacerbat manifestat şi prin hipertroficul limbaj armonic a ameninţat muzica cu totală disoluţie. Reacţia împotriva acestor excrescenţe morbide nu a întîrziat să apară ; Bartók, Honegger, Enescu, Prokofiev, Malipiero, Casella şi în perioada lui naţională şi neoclasică, Stravinsky, au urmărit stabilirea unui nou echilibru între conţinut şi formă. Alţii, ca Schönberg, s-au simţit nevoiţi să opună anarhicelor tendinţe care s-au manifestat în muzica postromantică — tendinţe care au caracterizat un timp şi propria creaţie a compozitorului amintit — o organizare a elementelor componente ale muzicii ca în orice epocă anterioară.

Legile construcţiei formale bazată pe tonalitate şi funcţiunea acordurilor nu au împiedicat desigur să se compună noian de muzică de proastă calitate, condamnată la o existenţă cu totul efemeră (din cauza atitudinii de repudiere a publicului şi interpreţilor). Sistemul creat de Schönberg a deschis însă larg porţile pentru impostori, din moment ce nu inspiraţia, nu o puternică viaţă emoţională, nu darul de a o tălmăci prin muzică, constituie condiţia sine qua non a actului de creaţie, ci mînuirea riglei, calcule matematice la rece — ce pot fi însuşite cu nu prea multă bătaie de cap de către orcine — sînt suficiente pentru confecţionarea unor „capo d'opere", agreate de un anumit public, fie din snobism, fie dintr-o insuficientă informare. Unii vor răspunde că sistemul lui Schönberg a îngăduit să se creeze opere de indiscutabilă valoare, ca acelea ale elevilor săi Berg şi Webern. Ultimii 50 de ani ai dezvoltării muzicii dovedesc tot mai clar că aceste lucrări au fost create în ciuda sistemului şi nu graţie lui, constituind de cîteva decenii singurele reuşite în domeniul dodecafoniei strict seriale. Cultivatorii muzicii redusă numai la ritm şi la intsrumentele de percuţie afirmă că prin aceasta ei se întorc la însăşi rădăcinile muzicii, la incantaţiile de pe vremea ritualelor magice, sau la manifestările triburilor primitive de azi. O asemenea „reîntoarcere", după o dezvoltare bimilenară a muzicii europene, în care mintea omenească a cucerit treptat tot ce constituie bogăţia muzicii adevărate, armonia, polifonia, complexitatea formei şi a culorilor orchestrale — constituie un act de herostratică încercare de distrugere a artei muzicii !

Adepții esteticii noi, care neagă caracterul expresiv al muzicii, invocă adeseori o anumită tradiție pe care caută să se sprijine. De multe ori se face un abuz de autoritatea lui Goethe, care a afirmat odată că între muzică și arhitectură există o strînsă legătură, muzica fiind, după părerea sa, o arhitectură în stare de fluiditate, iar arhitectura o muzică pietrificată. Goethe a avut desigur dreptate cînd a atras atenția asupra rolului important în muzică al proporțiilor armonioase, al simetriei, al unității formale. Dar aceasta nu justifică atribuirea intenției de a nega caracterul expresiv al muzicii. Cît de sensibil a fost Goethe față de conținutul emoțional al muzicii reiese din atitudinea sa față de muzica lui Beethoven, pe care evita să o asculte tocmai pentru că marea ei tensiune emoțională tulbura liniștea și echilibrul său sufletesc.

Opunînd muzicii prin excelență „expresive" a lui Wagner pe aceea a lui Brahms, ca model de artă a cărei supremă virtute consta în pretinsul ei caracter „formalist", Hanslick a fost în mod evident victima propriei sale erori. Astfel estetica sa formulată în faimoasa lucrare „Despre frumosul în muzică" să dezvăluie pînă la urmă ca o recunoaștere involuntară a caracterului expresiv a muzicii.

În epoca noastră, Stravinsky a încercat acreditarea tezei despre lipsa de conținut expresiv a muzicii, afirmînd că aceasta i se atribuie în mod arbitrar, auditorul interpretînd doar propriile sale emoții. Teoria este infirmată de propria sa creație, care în ciuda caracterului ei voit „obiectiv", nu este niciodată lipsită de un adevărat fond emoțional.

Prin negarea naturii expresive a muzicii se ajunge implicit și la negarea funcțiunii ei sociale. Desigur, nu orice muzică are sub acest aspect aceeași semnificație. Dacă cîntecul din fluier al păstorului izolat în munți este destinat doar pentru propria sa desfătare, în cazul unei simfonii — cu toate că inițial și ea se naște dintr-o pornire lăuntrică de a tălmăci prin muzică sentimentele și ideile creatorului ei, — semnificația trece mult peste aceea a unui act de satisfacție pur personală. Autorul ei a fost animat în mod indiscutabil și de dorința de a se adresa semenilor săi comunicîndu-le mesajul său artistic. Distanța care desparte cîntecul păstorului de simfonie, arată întregul drum parcurs de muzică de la îndepărtatele ei începuturi pînă în timpul nostru, oglindind procesul de dezvoltare însăși a societății. Semnificație socială nu înseamnă însă implicit concesii făcute gustului public în dauna valorii artistice a operei muzicale, ci doar menținerea compozitorului în cadrul unei evoluții normale, în sensul că muzica trebuie a fi accesibilă — cu toată eventuala noutate a limbajului ei — nu unui număr restrîns de cunoscători, ci unui cerc cu timpul tot mai larg de iubitori de muzică. Noul tip de operă de artă, reprezentînd un elaborat pur intelectual, lipsit de substanța emoțională, are sub acest aspect o semnificație socială egală aproape cu zero.

Epoca modernă care a creat mari aglomerări de oameni în orașe, cu o viață trepidantă, de un dinamism nemaiîntîlnit în trecut, solicită prin excelență valorificarea resurselor de destindere și elevație spirituală de care dispune arta. Mai mult ca oricînd, arta generată de înaltele aspirații, de problemele actuale ale umanității capătă rolul însemnat de a oferi publicului posibilitatea trăirii unei largi stări de sentimente, tălmăcite cu forță deosebită, cu autenticitate. Acesta este drumul muzicii cu adevărat avansate legată profund și organic de viața spirituală a omului, de idealurile și izbînzile societății noastre.

Darius Milhaud:

Evoluție și avangardă

Proverbial prin întinderea neobișnuită a operei sale, Darius Milhaud „acoperă", cu o egală degajare și capacitate de surprindere a esențelor, genuri variate : simfonic, operă, balet, oratoriu, muzică de cameră, muzică instrumentală, de scenă, de film. Lirismul său obiectiv, acel „expresionism fără romantism", cum a fost calificat, caută să elimine atît grandoarea fastidioasă cît și contemplația impresionistă, lipsită de vlagă, acesta fiind de altfel semnul, de două ori protestatar, sub care s-a născut arta lui Milhaud. S-a născut odată cu participarea la grupul „celor 6", al cărui antidebussysm devenise, în Franța, prima manifestare iconoclasată față de veneratul precursor fără a avea — se știe, — ambiția înlocuirii unei estetici prin alta. Temperamentul său mediteran l-a făcut să-și păstreze, însă, trăsăturile franceze, mai ales provensale, nu însă și gustul galic pentru coloristica excesivă sau mult detestata înclinație spre lejeritate. Munca încordată, neistovită l-a pus în posesia acelei măestrii prin care prestanța formei, a articulației și dinamismului intrinsec muzical se infuzează stilului său. Aceeași poziție „mediatoare" față de direcțiile divergente ale muzicii contemporane a determinat din partea lui Milhaud neafilierea la un anume sistem componistic dar elaborarea, de altă parte, a cunoscutului său politonalism (existent, în fapt, în muzica lui Debussy, Ravel, Stravinski, Bartók). Controverse teoretice, alimentate atît de direcția neo-clasică (Hindemith) cît și de cea serială aveau darul să stabilească natura exactă a fenomenului politonalității, ca un caz particular

al polimodalului. Convingerea — poate nemărturisită — a autorului că politonalitatea ar deveni un sistem (la egalul serialismului, de pildă) nu a fost confirmată de evoluția ulterioară a faptelor, deși aplicarea acestuia cu adresă precisă la modal este reală iar gîndirea polimodală a fecundat și a dat relief particular artei lui Darius Milhaud.

L-am întîlnit în capitala Cehoslovaciei. Compozitorul își dirija într-unul din concertele Festivalului „Primăvara la Praga" lucrarea special dedicată „Musique pour Prague".

— O aluzie programatică sau de atmosferă în acest titlu ?

— Nicidecum. Îmi este străină tentația ilustrării și tot atît de străină aceea a inspirării dintr-o anumită „atmosferă". „Muzica pentru Praga" — o formă de simfonie — face parte dintr-o serie de alte lucrări pe care le-am legat de numele unor orașe : Boston, Indianapolis, Lisabona, Palermo. Fiecare dintre ele s-au situat, la un moment dat, în „fluxul tehnologic" al creației mele. Acest flux, care pentru mine este continuu, lucrările succedîndu-se din imperative interioare, prin unicitate, într-un singur sens. Eu nu mă ocup niciodată în paralel de mai multe compoziții. Este, desigur, stilul meu de lucru. Dar consider, generalizînd, că un creator trebuie să lucreze în permanență de-a lungul întregii sale vieți. Este condiția prin care el se impune ca o realitate, condiția pătrunderii sale în public.

— Este tocmai punctul la care voiam să ajung : publicul. Credeți că un sistem de valori stabilit la nivelul activității specialiste (critici, esteticieni, creatori) se dovedește eficace la contactul cu fenomenele vii, înregistrate în sala de spectacol și concert ?

— Reacțiile publicului sînt, de obicei, neașteptate. Privite în ansamblu, ele apar dominate de capriciu. Există un public care îi prețuiește numai pe clasici, după cum există un altul care nu reacționează la Beethoven dar e receptiv la Parsifal ; ceea ce nu este bun astăzi poate deveni mîine, și aceasta mai ales pentru auditorul fără prejudecăți. Există deci în public un criteriu nediferențiat dar adînc și inefabil care face distincție între muzica bună și muzica fără valoare, indiferent de sistemul în care este ea concepută, de orientarea acestei muzici, de pretențiile ei deschizătoare, sau nu, de drumuri. Ar fi extrem de descurajant pentru creator dacă lucrurile nu s-ar petrece astfel, căci creatorul năzuiește intim spre această dreaptă judecată a celui ce i se adresează. Iată, încă odată, necesitatea ca publicul să urmărească un creator în evoluția sa, oferindu-i-se urmărirea în perspectivă dinamică a rezultatelor.

— Profuzia de orientări în arta contemporană face dificilă stabilirea imediată a valorilor nu numai pentru marele public dar chiar și pentru muzicieni. Este în această multiplicitate de direcții semnul unei crize a artei noastre însăși ?

— În dezvoltarea muzicii actuale nu există o criză. Consider că evoluția muzicii este constantă, că valorile se acumulează și se preiau în ciuda oricăror fluctuații sau exagerări. Evident, se ivesc creatori și lucrări, ce se angajează pe căi fără perspectivă. Chiar dacă acestea ar marca, la un moment dat o ruptură în lanțul evoluției, ruptura nu este esențială, evoluția continuîndu-se nestînjenită. Cred, așa dar, într-o evoluție și nu într-o revoluție a muzicii actuale.

— Înțeleg că nu identificați neapărat „programul" revoluționar al unor creații cu contemporaneitatea autentică, după cum nu refuzați unor lucrări, mai puțin spectaculoase în vehicularea noilor mijloace, meritul de a contribui la edificarea muzicii contemporane.

— Cu alte cuvinte, tot ceea ce este scris de compozitorii actuali, îndeplinind însă condiția autenticității, este muzică contemporană. Mitul dezvoltării artei pe care o slujim numai pe căile „inovațiilor totale", mitul negării valorilor imediat anterioare s-a destrămat în fața justiției implacabile a istoriei care dovedește că avangarda de astăzi este ariegarda de mîine. Este în toate acestea și o chestiune de etică. Am impresia că mulți dintre tinerii de astăzi nu apreciază efortul general în domeniul stilistic și al limbajului. Intransigența se manifestă nu numai față de generația mai vîrstnică dar și între diferitele grupări ale tinerilor care sînt animați, după părerea mea, de un spirit artistic și... etic prea îngust. Convingeri artistice fundamentale mă deosebeau, de pildă, de Maurice Ravel (care nu agrea muzica mea) ; aceasta nu-l împiedica însă în cultivarea unor relații prietenești, în a-mi acorda prețuirea sa, ca de la muzician la muzician. Anton Webern îmi dirija lucrările deși, evident, față de avansatul său serialism eu mă situam la polul opus.

Îmi amintesc că în anul 1948 l-am revăzut pe Schönberg în America. Exterm de onest față de artă și față de propriul său sistem, Schönberg nu avea pretenția impunerii acestuia ca singura alternativă componistică cu șanse de viitor. Părea mirat de faptul că în Europa există dodecafoniști. Indiferent de sistemul la care aderă un creator contemporan, el trebuie — spunea Schönberg — să posede o tehnică solidă. Este, de altfel, și convingerea mea profundă. Elevii mei, deși au o orientare post-boulez-istă, învață serios contrapunctul, fuga și toate formele monodice și polifonice.

O solidă construcție permite investigarea serială și aleatorică a universului sonor. Personal am practicat aleatorismul, chiar în manieră totală, deși opiniez pentru împletirea momentelor precis determinate cu acelea aleatorice. Și pentru a preciza, consider că aleatorismul își are rațiunea de a fi numai prin aplicarea sa asupra ritmului și, parțial, asupra articulației formei.

— De-a lungul activității dumneavoastră ați venit în contact cu unii dintre muzicienii români.

— Îl cunosc bine pe Mihalovici și ocazii numeroase m-au adus în preajma lui Enescu. Am fost mai întîi colegi, studiind la Conservatorul din Paris. Gedalge îl adora. Ne-am întîlnit din nou, cînd predam la același Conservator. Enescu mi-a interpretat prima Sonată pentru vioară, cu acea inegalabilă capacitate de adaptare la spiritul oricărei lucrări. Prin multilateralitatea sa, era cea mai extraordinară natură muzicală pe care am cunoscut-o.

André Jolivet:

Mediul uman ca finalitate a artei muzicale

Motive — pînă la un punct legitime — apropie în opinia curentă două personalități protagoniste ale muzicii franceze din ultimele decenii : André Jolivet și Olivier Messiaen. Căci, reuniți în tendința de învestigare, pînă la îndepărtate consecințe a modalului, acești colegi de generație s-au regăsit și pe planul unor convingeri similare cu privire la direcția de dezvoltare a artei muzicale. Opunînd abstractismului o tendință reumanizantă, cei doi creatori, secondați de Daniel Lesur și Y Baudrier au constituit, în 1936, grupul „Jeune France". Ca și în alte cazuri cunoscute de muzica franceză contemporană, fundamentul grupului rămîne însă unul de atitudine și nu unul stilistic, fiecare dintre membri păstrîndu-și individualitatea, adîncindu-și drumul propriu. Dintre toți, poate André Jolivet a continuat să vadă în umanism un principiu definitoriu al creației, față de care cercetarea universului sonor să fie subordonată. Orice s-ar spune, Jolivet nu este însă un academic și acest adevăr se impune la contactul cu însăși producția sa artistică revelatoare prin modalități de expresie ce sînt numai ale sale, ce apar pline de prospețime. Formația sa de muzician (după ce se interesase de pictură și de teatru) a fost direcționată de profesorii Paul le Flem și Edgar Varèse ; în timp ce primul i-a insuflat respectul pentru formele clasice, celălalt i-a dezvăluit tainele materiei sonore și legile acusticii, l-a îndreptat spre reconsiderarea structurii muzicale într-o perspectivă amplă ce se vrea în directă relație cu sistemul cosmic universal. Muzica lui Jolivet este, așa dar sinteza, nicidecum nivelatoare, dintre validitatea construcției pe care o conferă forma tradițională precum și o asociere și permanentă transmutare a celulelor muzicale originare ale sonorității, densității și ritmului.

L-am întîlnit pe André Jolivet la Praga, unde făcea — după o călătorie prin țările din Estul Europei — un scurt popas, înaintea întoarcerii sale în Franța. O conferință de presă a prilejuit celor pezenți ascultarea fagmentară a lucrărilor sale și un schimb de păreri asupa cîtorva probleme de interes actual. De la început, discuția noastră a gravitat în jurul fenomenului contemporan al înțelegerii muzicii, considerat mai ales în ipostaza sa de fenomen social.

— Credeți că pentru publicul zilelor noastre muzica nouă ridică bariere aperceptive greu de trecut, sau, chiar de neînlăturat ?

— Raportul muzică-muzician-public se deosebește, astăzi, fundamental față de epocile trecute ; cauza unei atari deosebiri trebuie căutată în raportul — el însuși neobișnuit — dintre muzica nouă și muzica tradițională, în etapele evoluției ce se succed vertiginos și prin contraste stilistice, aș zice, tranșante. Acuzăm adesea publicul de lipsă de receptivitate sau de indiferență față de muzica noastră. Nu am întreprins însă decît prea puțin pentru a-l face să înțeleagă, printr-o parcurgere metodică a treptelor evoluției, nivelul actual. Prin multiple mijloace educative de care dispunem este necesar ca acestui public imens și în continuă creștere în epoca noastră să-i fie stimulată curiozitatea pentru noutatea fenomenului muzical în sine și pentru ceea ce se petrece „pe suprafață" în creația de pretutindeni. Cultura muzicală universală este, începînd mai ales cu acest secol, rezultatul întrepătrunderii diferitelor stiluri, feluri de gîndire și spiritualitate. De ce să oferim auditoriului numai produsul finit al unei astfel de osmoze (create, de pildă numai în Occident) și să nu-l familiarizăm și cu trăsăturile distincte ale fiecărei culturi în parte? Am militat pentru înfăptuirea acestui crez în organizații muzicale cu caracter educativ, ca de pildă „Jeunesse musicale". Sînt convins, de asemenea, că schimburile muzicale, intensificate în anii viitori în toate țările, inclusiv țările socialiste, vor contribui la lărgirea orizontului stilistic al publicului contemporan.

— Acest postulat al contribuției complementare pe care diferite moduri de gîndire muzicală o pot aduce în realizarea propriei dvs. muzicii se desprinde din lucrări cum sînt „5 dansuri rituale", „Suita transoceanică", „Cosmogonie", „Concertul pentru pian".

— În concertul pentru pian, luînd ca bază modalul, edificat în muzica franceză încă de către Debussy și Ravel, am căutat să îmbogățesc noțiunea de mod nu numai ca structură ci și ca provenință ; am utilizat, în fiecare din părțile lucrării, moduri aparținînd folclorului regiunilor ecuatoriale din Africa, Asia

și Polinezia (aceasta, după ce am refuzat comanda Radiotelevizіunii de a ilustra în lucrare, — concepută inițial drept Concert pentru vioară — regiunile coloniale franceze). Nu este vorba de o reconstituire identică a acestor muzici, ci de evocarea lor într-o manieră unitară, care este aceea a muzicii și tehnicii occidentale. Cred că, pentru prima oară, am creat o muzică reunind felul de simțire muzicală a tuturor raselor. Completat și de viziunea coregrafică a lui Skibine, Concertul pentru pian a devenit un balet, jucat pe scenele mai multor teatre din lume.

— Concertul pentru pian se distinge printr-o luxurianță cu adevărat „ecuatorială" a ritmurilor. O altă lucrare ascultată este vorba de „Epitalam", piesă vocală pentru 12 voci reale, pe vechi texte egiptene), solicită onomatopeea. Aici asemănarea cu vechea villanellă sau madrigalul este numai aparentă căci efectul este de un inedit absolut, onomatopeea dinamizînd atacul și obținînd efecte instrumentale. Ați arătat apoi că lucrarea cea mai nouă pe care ați scris-o, Concertul pentru flaut, utilizează contrastul dintre elementul cantabil și elementul de acompaniament, cel din urmă acordat exclusiv instrumentelor de percuție... Deci, de fiecare dată grija pentru conturarea unui anume mijloc expresiv.

— Muzica este arta al cărei limbaj se bazează pe memorie. Obișnuințele auditive joacă un rol hotărîtor în perceperea unui stil, în acceptarea lui ca „etalon" al frumosului. Publicul de pretutindeni s-a obișnuit cu universul muzicii clasice și romantice, or memoria este elementul care i-a permis asimilarea unor valori complexe, dar tot memoria poate constitui o barieră în perceperea noilor stiluri. Procesul sistematic de educație și informare a publicului contemporan trebuie să tindă spre crearea noilor obișnuințe fără de care, așa cum spuneam, apropierea sa de noua muzică rămîne iluzorie. În cazuri particulare, reconstituirea întregului sonor al unei compoziții se bazează tot pe memorie. Dacă o linie melodică foarte evidentă, indiferent de factura ei, sau o structură ritmică pregnantă dau relief discursului, muzica în întregul ei devine accesibilă. Auditoriul se lasă antrenat de unul dintre aceste mijloace — de altfel primordiale — și nu se mai „șochează" de maniera neobișnuită de tratare de la celelalte dimensiuni ale construcției. Condiția personalizării melodiei și ritmului odată respectate, compozitorului i se deschid perspective neîngrădite. Se impune însă întotdeauna păstrarea acelui echilibru obținut numai la nivelul creației autentice — dintre cercetarea (recherche) universului sonor și puterea germinativă a rezultatului autentic. Și aceasta, în funcție de mediul uman pe care muzica l-a avut și îl va avea întotdeauna în vedere.

Convorbiri realizate de :

GHEORGHE FIRCA

Paul Collaer:
Există limite în evoluția tehnicii muzicale moderne?

Cunoscutul om de știință belgian Paul Collaer a avut, la rîndu-i, amabilitatea de a formula cîteva răspunsuri la întrebările redacției noastre.

— *Ce rol joacă muzica în viața socială contemporană ?*

Muzica ia ființă numai din voința și temperamentul compozitorilor. În toate epocile, ea este expresia compozitorului. Bineînțeles, acesta trăiește într-un anumit mediu social. El suferă influența acestuia și se împărtășește din sensibilitatea și ideile lui și devine, conștient sau nu, purtătorul de cuvînt al unei epoci și al unei societăți.

Viața socială contemporană îmbracă aspecte extrem de diverse, după popoare și după obiceiurile și concepțiile acestora. Este, deci, normal ca să existe astăzi tipuri de muzică puternic diferențiate.

De altminteri, muzica nu are un „rol de jucat" : ea se mulțumește „să fie", dacă ea este produsul unui mare compozitor.

— *Cum vedeți raportul dintre compozitor, interpret și public (auditorul) în condițiile vieții contemporane ?*

Condițiile de viață sînt atît de deosebite de la o țară la alta, și temperamentul locuitorilor acestor diverse țări este atît de felurit, încît raporturile dintre muzică și auditor sînt foarte variabile. Există țări în care oamenilor le place să se grupeze. În alte țări, oamenii fug de adunări și preferă viața familială.

În țara mea, Belgia, industrializarea foarte dezvoltată incită pe locuitorii ei la părăsirea centrelor orașelor, pentru a trăi la țară. Deoarece, practic, toți au un automobil, această deplasare a devenit lesnicioasă și normală. Din potrivă, abundența automobilelor face dificil accesul centrelor urbane : aproape nu mai este loc de garat o mașină. Pentru aceste motive, oamenii părăsesc sălile de concert : nu se sinchisesc, după muncă, și după masa de seară, să se mai întoarcă în oraș pentru a asista la un concert. Amatorii de muzică preferă azi să-și cumpere o foarte bună instalație de electrofoane, amplificatori și difuzoare pentru a asculta discurile alese, în cele mai bune condiții și în liniștea căminului. Această prefe-

rință explică imensul succes al Discotecii Naționale, organism care împrumută și închiriază membrilor săi discurile. Filiale sînt instalate în toate orașele din provincie, și există chiar „discobuze" care livrează discurile la sate. În acest fel, melomanul își face propria sa alegere, în domeniul clasic și în domeniul contemporan.

— *Cum se pune problema relației : individul creator — specificul național — și universalitatea artei muzicale moderne ?*

Nimeni să nu intervină în aceasta. Relațiunea despre care este vorba se stabilește numai prin caracterul compozitorului, care trebuie să fie și să rămînă stăpîn absolut al producției sale și al caracterului său.

Nu se va putea nega că un Hindemith este profund german prin caracterul său și concepția sa muzicală, așa cum a fost, de exemplu, J. S. Bach. El reprezintă, deci, cultura poporului căruia îi aparține și a epocii în care trăiește. Dacă el intră în universalitate înseamnă că imaginația și gîndirea sa sînt suficient de puternice pentru a domina de la mare înălțime grija de a fi german. El „este" german în cel mai mare grad, deci nu trebuie să se mai preocupe de a fi german. După cum nici Fauré, Debussy, Ravel sau Milhaud nu ar avea să se preocupe de a fi francezi, nici Prokofiev de a fi rus. Acești muzicieni se exprimă inevitabil potrivit caracterelor țărilor lor. Și pe această bază ei crează muzică pură (universalism). Dar ei nu-și pun vre-o etichetă sau steguleț pe piept spre a zice „iată cît de german, francez, rus sînt eu" : se vede din depărtare că ei aceasta sînt. Nu-i nevoie de a o afișa.

— *În ce măsură noile tehnici de creație sînt determinate și servesc noului conținut emotiv ?*

Toți marii creatori au inventat limbajul care corespunde propriei lor concepții. S-a încercat codificarea acestor limbaje, teoretizarea lor, și aceasta de la Rameau pînă la Webern. Dar aceste codificări ajung întotdeauna la o scolastică, la un academism care nu constituie decît treaba unor compozitori de al doilea ordin. Dacă numiți „tehnici noi" apelurile la electronică, la muzica hazardului, trebuie să recunoaștem că nimic nu este determinant în acest domeniu se caută, se fac experiențe. Evoluția mijloacelor tehnice este mereu în mișcare, modificare, îmbogățire sau sărăcire.

— *Există limite în evoluția tehnicii muzicale moderne ? Dacă da, ce determină aceste limite ? Care sînt cauzele ?*

Nu există alte limite decît cele impuse de către frecvențele vibratoare ale sunetelor celor mai grave și celor mai înalte pe care urechea să le poată capta. Restul nu privește (din fericire !) decît capacitatea de imaginație a creatorilor și puterea pe care aceștia o dovedesc în organizarea limbajului care le este propriu, pe care ei l-au ales și elaborat pentru propriul lor uz.

(Scrisoare către revista Muzica)

Opinii despre raportul între muzică, interpreți și public

Oricît de mult s-a dezvoltat industria înregistrării și reproducerii electroacustice a muzicii, execuția „pe viu", în sala de concert, rămîne o cale indispensabilă de cunoaștere a creației muzicale. Desigur și înregistrarea pe disc sau bandă magnetică și reproducerea la pick-up sau magnetofon reprezintă mijloace excepționale de răspîndire rapidă și în cadrul foarte larg de iubitori ai muzicii. Trebuie menționat, în același sens, marele rol propagandistic al radiodifuziunii. În toate aceste cazuri însă, relația între compozitor și interpret, pe de o parte, și public pe de altă parte, se stabilește indirect ; lipsește participarea stimulatoare a publicului în actul creator al interpretării, legătura dintre operă și ascultător, care nu poate fi eliminată.

De aici rezultă că în procesul cunoașterii muzicii execuția „pe viu" este de neînlăturat. Evident, trebuie adîncită cunoașterea prin reiterarea audiției, — de unde completarea execuției pe viu cu cea mecanică — dar momentul perceperii directe rămîne fundamental. Astfel, credem că o cultură muzicală superioară și cu criterii sigure de apreciere critică a operelor depinde în mare măsură de contactul direct și în condiții de execuție optime cu muzica.

Mă voi opri acum la problema cunoașterii muzicii noi. În sălile noastre de concert, prezența muzicii noi (aparținînd autorilor români sau străini) este astăzi o realitate constantă. Cu toate acestea, programele orchestrelor noastre, prin natura activității lor, nu pot cuprinde decît o mică parte a lucrărilor muzicale scrise

în ultimul timp, în diverse părți ale lumii. Cunoașterea muzicii noi, în totalitatea liniilor ei de evoluție, adesea divergente, nu se poate astfel realiza. Contactul publicului cu această nouă realitate sonoră (prin public înțeleg și pe profesioniști) rămîne să se facă în completare prin audițiile mecanice (și acestea destul de incomplete nu numai prin natura audiției ci și prin faptul că doar puține opere contemporane sînt înregistrate la zi).

Remediul situației ar fi, cred, înființarea unui studio experimental la care să participe orchestrele permanente sau formații care să se specializeze în muzica nouă (specializarea este astăzi, în muzică, o necesitate ineluctabilă). Un studio experimental ar avea următoarele avantaje :

— ar prezenta organizat, periodic, în concerte publice creația muzicală nouă care nu poate fi inclusă în programele formațiilor permanente.

— ar experimenta noi manifestări muzicale, uneori mai greu de încercat în cadrul concertelor obișnuite.

— ar parcurge liniile principale de evoluție ale creației contemporane internaționale ;

— ar forma un criteriu sigur de judecare a lucrărilor noi prin cunoașterea, compararea, selecția operelor aparținînd tuturor orientărilor.

Studioul experimental de muzică ar deveni astfel corespondentul studioului experimental de teatru, existent de mai mult timp la noi. Inutil de adăugat că un asemenea studio ar trebui dotat cu instalații superioare electroacustice pentru creațiile care folosesc muzică imprimată.

ȘTEFAN NICULESCU

*

* *

Pe plan mondial, cred că asistăm la un fenomen de universalizare a mijloacelor artistice în sensul că, indiferent de națiune, compozitorii sînt obligați să utilizeze tehnici de circulație universală (de fapt același lucru se întîmpla și în trecut, căci un Mozart, Ceaicovski sau Grieg foloseau o tehnică componistică de circulație universală, dar cu deosebirea că pînă la serialism specificul muzicii populare a țării respective determina o anumită individualizare pe națiuni). Cred că în momentul de față, și în viitorul apropiat specificul național în sensul în care era văzut de romantici și chiar de Bartok sau Enescu nu mai este de actualitate. Este destul de greu de făcut o deosebire între muzica contemporană franceză, rusă sau americană, în momentul în care compozitorii respectivi utilizează complexul de intervale cromatice ; nu ține decît de valoarea creației acestor muzicieni pentru ca ei să poată fi deosebiți ca tip. Este deci o mare epocă de universalizare a muzicii, în care școlile naționale se contopesc.

Cu toate acestea, există un specific național care nu derivă însă direct din melosul popular. Se pot face distincții nete între școala componistică românească și cea poloneză de pildă. Deosebirile constau în punctele de plecare diferite ale școlilor respective, căci nu se poate ca tradițiile, premizele, atmosfera generală a vieții să nu impregneze artiștii unei țări cu un anumit specific. De asemenea găsim deosebiri, în folosirea, după precepte foarte avansate, a intervalelor cromatice, care ar aparține unor moduri foarte evoluate (spre pildă multe moduri de tip Messiaen pot fi recunoscute în melosul popular). Însuși felul diferit de tratare poate să-și pună amprenta asupra specificului național. Determinant este însă *conținutul* muzicii, care poate cuprinde aspecte cu totul deosebite de la o școală componistică la alta, diferențiind apartenența la o naționalitate.

În categoria publicului avizat pot fi categorisiți (excluzînd cercurile de specialiști) cei care au o oarecare cultură muzicală și sînt obișnuiți cu fenomenul „concert“ și disc. Categoria publicului neavizat ar include oamenii care vin extrem de rar la concerte și a căror preocupare nu este de a avea un contact permanent cu muzica, modernă sau tradițională. Diferența esențială dintre aceste două categorii este că cea de a doua cuprinde un public care nu are prejudecăți și judecă ceea ce ascultă din punct de vedere al ideii „dacă îi place sau nu“, fără să caute „de ce“, sau să se adreseze unor referințe.

Publicul avizat, inhibat de prejudecăți, căutînd comparații sau referințe, dorind repetarea unor lucruri „plăcute“, auzite la diverși compozitori, nu poate fi considerat, după părerea mea, drept un etalon în aprecierea fenomenului muzicii noi, tocmai pentru faptul că judecata lui este deformată și trecută printr-un filtru al unei oarecari pregătiri anterioare (și aceasta dubioasă). Nu cred că se poate face o delimitare precisă între publicul avizat și cel neavizat în sensul că dreptate ar avea una din aceste două categorii. În materie de „reacție“ la muzica modernă, cred că este important, indiferent de un public sau altul, rolul „bunului simț“ (pe care de altfel publicul „avizat“ și-l arogă ca avîndu-l prefabricat — pentru însăși faptul că este „avizat“ — ceea ce este un fals).

Cred că este strict necesar să se dea publicului muzical cît mai multă muzică contemporană de facturi *foarte* diferite, fără milă și menajamente, pentru a demonstra că fenomenul muzicii noi este un fenomen complex, de mare seriozitate și ținută, și că nu ține seama de faptul că jignește sau nu urechile ascultătorului. Este adevărat că majoritatea oamenilor merg la concerte pentru a auzi lucruri „frumoase“. Însă nu trebuie uitat faptul că pe

lîngă piesele lui Shakespeare (care sînt și vor rămîne în toate epocile piesele lui Shakespeare) vor exista mereu vodeviluri și piese mai ușoare ce au scop să amuze. În același fel se poate spune că nu mergi la concerte ca să te distrezi... Există pentru aceasta muzica ușoară. Fenomenul muzical contemporan nu poate fi substituit celui din secolul al XVIII-lea, în care diferența între muzica de divertisment și cea serioasă era destul de mică (date fiind mijloacele de care dispuneau muzicienii în timpul acela). Nu se poate pune semnul egalității între o serendă și un divertisment de Mozart și o muzică de divertisment din secolul XX (incluzînd aici nu numai muzica ușoară ci și muzica ilustrativă).

Nu, deoarece însăși noțiunea de muzică este o noțiune în evoluție. În momentul în care un lucru se oprește din evoluție, ajunge la punctul critic și dispare. Nu putem pune aceeași etichetă muzicii lui Machault, Brahms și ultimelor căutări electronice ale lui Stockhausen. Termenul de muzică a rămas, însă desemnează impropriu trei fenomene artistice diferite și diverse. Este nedrept să punem pe același plan lucruri atît de îndepărtate doar pentru simplul fapt că vehiculează sunete, după cum nu se poate pune semnul egalității spre pildă între sculptura în metal (și ea făcută în foarte multe feluri) și sculptura Renașterii. În sprijinul acestei teze apare și colosala evoluție de mijloace tehnice, de *facere*, de preparare a sunetelor, de redare și transformare a lor. Aceasta presupune și o structurare de ordin matematic, bazată pe legi, ceea ce lărgește cîmpul de investigații la distanțe nebănuite și care nu au niciodată un sfîrșit. Există limite de audibilitate, însă în cadrul acestora, posibilitățile de a combina frecvențele audibile sînt practic infinite, la aceasta adăugîndu-se și gama sonoră a tuturor zgomotelor și a „sunetelor nemuzicale" (care nu mai există ca atare).

Ceea ce unii spun că nu mai este muzică, nu mai este muzică în sensul lui Brahms, însă este în continuare o artă sonoră, viabilă, căreia nu i se pot aplica etaloanele tradiționale. Denumirea acestui fenomen contemporan, acestei muzici, acestei arte, va fi poate stabilită, pentru a se face o diferențiere.

ALEXANDRU HRISANIDE

In cîteva numere din acest an și în numărul de față al revistei, muzicieni din țară și de peste hotare au răspuns solicitării redacției, exprimîndu-și opiniile în legătură cu probleme ale rolului muzicii în societatea contemporană, raportul între creație, interpret și public, diversitatea de stiluri, trăsături ale artei umanist socialiste, experimentul în creație. Cititorul poate afla în materialele publicate puncte de vedere variate, uneori contradictorii. Pentru a îmbogăți cîmpul acestor discuții cu contribuții utile și interesante, așteptăm în continuare aportul compozitorilor, muzicologilor, interpreților și al tuturor celor preocupați de temele propuse discuției.

REDACȚIA

Concertul pentru orchestră de Marțian Negrea

de Alexandru Șumski

„Concertul pentru orchestră“ de Marțian Negrea impresionează înainte de toate prin atmosfera specific românească a expresiei muzicale, ce-l încadrează ca stil în rîndul lucrărilor inspirate din folclor. Că stilul în creația muzicală aduce în competiție limbajul tradițional cu cel al mijloacelor mai recente, este un fapt, o problemă la care nu se poate răspunde decît printr-o apreciere obiectivă, la nivel de strictă specialitate, căci absența ideilor și vulgaritatea își fac loc în absolut orice stil, fie că este vorba de a folosi cu orice preț seria de 12 sunete, ori modul major cu secunda și cvarta urcate și cu septima coborîtă iar aprecierea calității impune competență.

„Concertul pentru orchestră“ de Marțian Negrea nu este o lucrare de factură clasică, după cum nu este nici aleatorică. Dar, este o lucrare în care sensibilitatea românească se exprimă cu adîncimea și subtilitatea pe care o dă cunoașterea celor mai intime forme de manifestare artistică a omului.

Mai mult, este o lucrare în care elementele de inspirație sînt mînuite cu multă abilitate în scopul realizării unei arhitecturi convingătoare.

Iată schema formei :

PARTEA I-a (formă de sonată)
Introducere — un poco sostenuto (măsura 1)
Tema I — Allegro con anima (măs. 51) } Expoziția
Tema II — (măs. 92) }
Dezvoltarea (măs. 118)
Repriza Tema I (măs. 236)
Tema II (măs. 273)
Încheierea (măs. 321)

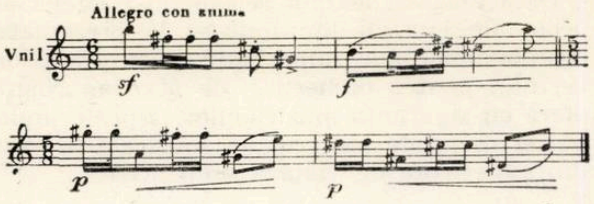
PARTEA II-a Pantomima — Andante (formă tripartită mare)
A (măs. 1)
B (măs. 45)
A (măs. 85)
Coda (măs. 98)

PARTEA III-a — Bocet — Mesto, un poco solennele (tripartită mare).
A (1)
B (măs. 28)
A (măs. 55)
Coda (măs. 86)

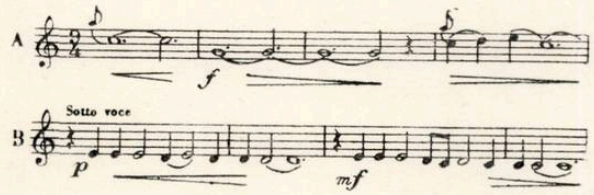
PARTEA V-a — Allegro con brio (formă de rondo mare)
A (măs. 1)
B (măs. 40)
C (formă de rondo mic) } a (măs. 75) b (măs. 92) c (măs. 100)
B (măs. 148)
B (măs. 202)
Coda (măs. 260)

Schema formei concertului dă aparența unei ample simfonii în patru părți, din care prima are structura clasică a sonatei, a doua s-ar putea identifica cu un „scherzo“, a treia este un „andante“ iar ultima se apropie de sonată prin dezvoltările intercalate în forma unui rondo mare. Denumirea de „concert“ se justifică totuși prin scriitura instrumentală caracteristică superioară altor forme, prin dialogurile concertante, prin însăși conținutul muzicii. Ne aflăm deci în fața unei lucrări ample, de proporțiile simfoniei, care se apropie de forma unui concert : o formă ciclică ce poartă amprenta ambelor structuri. Ideia corespunde tendinței de alegere a unor noi moduri de exprimare, frecvent întîlnite în muzica acelor compozitori ai timpului nostru care afirmă noul pornind de la acumulările tradiționale. Fenomenul se poate observa de altfel în general în modul în care compozitorul utilizează elementele limbajului muzical.

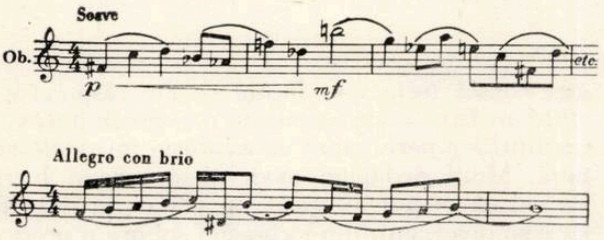
Temele principale ale concertului intră în sfera muzicii populare românești. Compuse în stil popular,



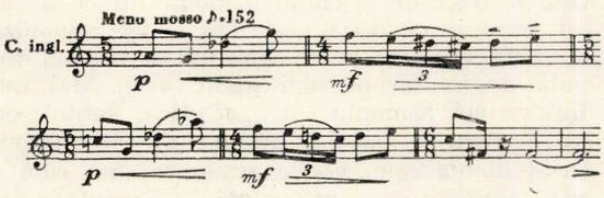
sau citate,



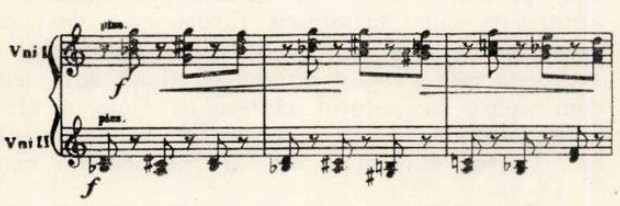
ele cunosc o gradaţie metodică de la simplu la complex, de la structura modală diatonică, pînă la cromaticul de 12 sunete, păstrîndu-şi forţa emoţională şi caracterul folcloric,



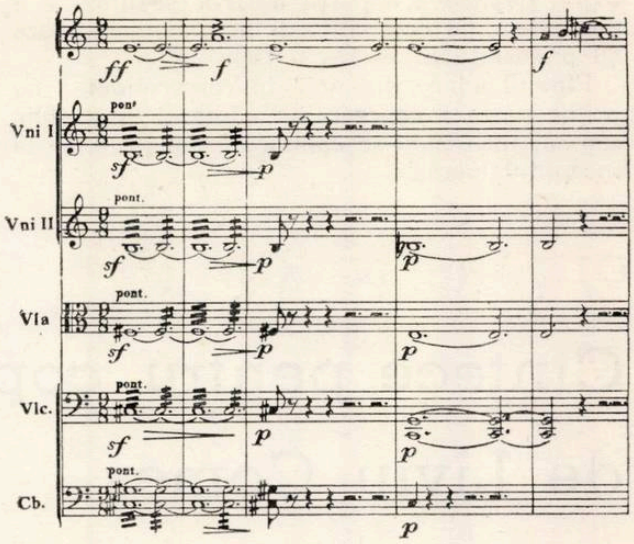
(intervalul de cvartă mărită este prezent în majoritatea temelor) datorită opririlor cadenţiale pe jumătatea frazei etc.



Aplicînd în mod constant principiul lărgirii cadrului tonal pînă dincolo de limitele funcţionalităţii, autorul realizează în armonie, ca şi în melodie, nenumărate trepte evolutive, dictate de specificul momentului muzical. Fie că urmează legile tradiţionale ale sistemului tonal,



fie că se cristalizează în acorduri de cvarte, cu nuanţa unui straniu primitivism, în acompaniamentul placat al unei melodii de tulnic,



fie că se aglomerează prin suprapunerea totalului cromatic, armonia lucrării urmăreşte strîns sensul conţinutului muzical, împletindu-se cu ţesătura polifonică (melodică sau ritmică) şi cu orchestraţia.

Imitaţia, recurenţa, inversarea temelor, polifonia în general, structurile ritmice suprapuse şi polimetria, rezultatul unei deosebite măestrii, apar în contextul dezvoltărilor, în deosebi al celor din părţile I şi IV, oferind panorama unei arhitecturi echilibrate cu o frumoasă unitate tematică. Această remarcabilă tehnică de construcţie, cunoaşte în „Concertul pentru orchestră“ o reuşită corespondenţă cu orchestraţia pe care autorul o realizează uneori chiar împotriva reţetelor clasice, dar întotdeauna cu un deosebit gust în alegerea timbrelor (vezi în exemplu nr. 7, amestecul timbrelor diverselor instrumente de suflat în scopul realizării unei sonorităţi de tulnic) şi discernămînt în obţinerea echilibrului sonor.

Începînd cu materialul tematic şi sfîrşind cu cele mai mici amănunte tehnice, „Concertul pentru orchestră“ de Marţian Negrea, chiar privit în limitele unei analize restrînse, reprezintă obiectul unui interesant studiu de măiestrie componistică.

Contrastele, ca acela realizat în momentul apariţiei temei secundare din partea I-a la cornul englez într-o atmosferă doinită, sau intervenţia trompetei în iureşul elanului senin din dezvoltarea aceleiaşi părţi a I-a, punctează muzica dîndu-i nuanţe şi expresii noi. Justificînd odată mai mult titlul de „concert“, programatismul părţii a II-a „Pantomima“, sugerează prin supleţea temelor, transparenţa şi culoarea orchestrală, o suită de scene de balet; în puternic contrast, „Bocetul“, construit în întregime din citate, armonizat în stilul bizar al unei muzici arhaice, evocă în mod cutremurător sentimentul de jale. După atmosfera apăsă-

toare, depresivă a părții a III-a, se impune o destindere pe care autorul ne-o demonstrează cu prisosință în partea a IV-a.

Finalul aduce din nou, în corespondență cu prima parte a concertului, climatul de veselie senină, încheindu-se calm cu intonațiile de la începutul lucrării.

Dacă analiza de față relevă doar cîteva aspecte ale lucrării limitîndu-se la prezentarea coordonatelor mai importante, partitura „Concertului pentru orchestră" de Marțian Negrea oferă cu siguranță muzicienilor, aspecte multiple și esențiale ale creației muzicale, izvorîte din experiența de viață a unui artist.

Cîntece pentru copii de Liviu Comes

de N. Parocescu

În creația compozitorului Liviu Comes preocuparea pentru lumea muzicală a copiilor pare să devină predominantă. În volumul „Primăvara" el adîncește această preocupare; este vorba de o serie de treizeci de cîntece care, pe lîngă valoarea lor artistică, ilustrează o idee pedagogică importantă și valoroasă.

Dar în problemele pedagogico-didactice, primordial și esențial este conținutul, în cazul nostru valoarea artistică intrinsecă a muzicii care slujește la formarea deprinderilor artistice conștiente, mai concret, la învățarea conștientă a limbajului muzicii. Se știe că sînt cîntece care se învață cu interes și bucurie, și sînt cîntece care se învață fiindcă se cere să fie învățate. Teoretic se știe ceva despre cum să le deosebim, dar foarte adesea totul este discutabil. În practica pedagogică, însă, putem afla cu destul de mare precizie aceste lucruri. Frecvent — se știe — copiii învață versurile cîntecului înainte de melodie. S-ar părea că interesul pentru poezie este mai puternic. În orice caz versurile, prin imagistica lor concretă și prin ritm, slujesc ca o canava mnemotehnică a melodiei, și astfel, sînt un ajutor pentru învățarea melodiei, mai abstractă în sine. Dar o observație atentă arată ceva care, deși nu contrazice total realitatea aceasta, ne completează substanțial părerea despre rolul primordial al artisticului în pedagogia muzicii. O melodie de expresivitate inedită pentru ei și ca atare, cu probleme intonaționale (de limbaj) noi, se învață totdeauna înaintea textului, deși le cere copiilor eforturi și, de fapt, se învață mai greu (elementele noi, de limbaj, trebuind să fie asimilate, *oricum*, chiar dacă și pur imitativ). Copiii cer insistent să fie ajutați să cînte o melodie cu greutăți de învățare, dar frumoasă. Valoarea pedagogică a cîntecelor lui Comes constă tocmai în faptul că ele răspund cerințelor firești ale copilului : expresivitatea și ineditul lor permanent ca expresie muzicală sonoră. Mulți pedagogi moderni știu acest lucru; numai că puțini au găsit un principiu didactic care să dea ineditului expresiei sonore o *progresivitate bazată pe logica realităților psihologico-muzicale.* Liviu Comes tocmai din acest punct de vedere aduce o contribuție prețioasă.

El pleacă de la constatrea că în educația muzicală școlară a copiilor se face o greșeală atunci cînd se trece de la cîntul monodic direct la cîntul armonic pe două voci. Un cîntec armonizat la două voci nu poate constitui o treaptă inițială a cîntului pe mai multe voci. Mai întîi fiindcă aci armonia este „eliptică, subînțeleasă", *) ceea ce implică un auz pregătit anume. În al doilea rînd, vocile armonice sînt, cum se știe, „fără expresivitate proprie" **) neinteresante în ele însile, deci nici pentru copil. Mai mult, astfel de învățare (cu chin!) a cîntului armonic produce „o gîndire verticală omofonă, căreia copiii îi vor rămîne tributari și care va constitui în viitor o serioasă piedică în înțelegerea unei muzici mai complexe". ***) La aceste argumente, valabile, putem adăuga că, în dezvoltarea cîntului pe mai multe voci, cîntarea polifonică este anterioară celei armonice. Firesc este, deci ca de la monodie să se treacă întîi la polofonie.

Acesta este punctul de vedere al metodei, așa cum apare la autorul cîntecelor. Cum a elaborat compozitorul metoda însăși, în ce constă ea ? Cartea de cîntece de care ne ocupăm răs-

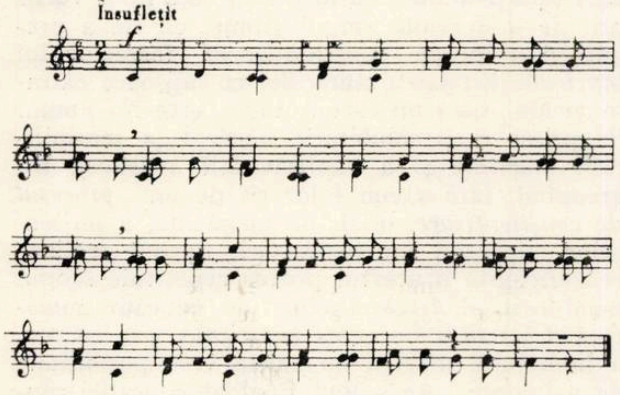
*) Vezi articolul lui L. Comes „Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică" în volumul *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de muzică G. Dima, Cluj 1965.

** Ibidem

*** Ibidem

punde direct la această întrebare. Știm că Liviu Comes a experimentat serios pentru a ajunge la constatările și la punctul de vedere de mai sus. Cîntecele de față sînt gîndite astfel încît fiecare să constituie o treaptă logică (în sens psihologic și pedagogic) într-un proces organizat de predare a muzicii.

Expresivitatea și caracterul variat al cîntecelor lui Comes sînt determinate între altele de ușoara atmosferă modală și, mai ales, de sursa folclorică a inspirației. Cele mai izbutite piese ne duc cu gîndul, prin contrast, spre acele sărmane solfegii pe texte, compuse după „planul tematic", producții care abundă în manuale, sau spre invențiile de tip semi-cult, „în stil popular", din colecțiile de cîntece pentru formațiile de amatori. Fiind destinate cîntului în clasă, fără acompaniament (nu aproape exclusiv corurilor de copii „reprezentative"), cîntecele lui Comes se supun severelor exigențe impuse de rostul lor școlar: simplitate (mai exact claritate expresivă) și o anumită gradare logică a elementelor melodiei — ambitus, ritmică, intervalică, structurare a formei, etc. — și a structurii polifonice la două voci. Un singur exemplu: cîntecul *Combinatul*, de o frumusețe gravă și luminoasă totodată, este construit simplu, pe două rînduri melodice reale, al doilea fiind o variație a primului rînd (acest fel de auto-dezvoltare a melodiei este un principiu consecvent al autorului, aplicat și în procedeele polifonizării).



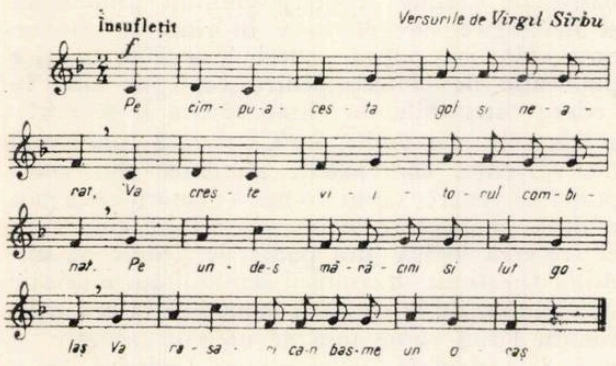
Aceeași atmosferă de prospețime a imaginii muzicale o aduc și alte cîntece — *Cobzarii, Se trezește moș Martin, Trenul, Sus în cuib e-un puișor, Cîntec de 1 Mai, Au plecat cocorii, Nouă mori, Cîntecul țării, Zidarii* ș.a. Caracteristic le sînt, în general, o ușoară atmosferă modală, adesea voit nedefinită, o plasticitate sugestivă a desenului ritmo-melodic, expresivitate dinamico-motorică, text cu schițare de mici scene, etc. Inventivitate și varietate dovedește autorul în micile fragmente melodico-onomatopeice. Acestea vor avea un farmec sporit în versiunea lor polifonică. În general, în dimensiunile atît de reduse ale acestor cîntece, autorul folosește treptat aproape toate principalele mijloace de expresie ale muzicii vocale. Atmosfera, subtilă, a cîntecului popular pare să fie nota caracteristică a celor mai izbutite piese din volum. Datorită acestei caracteristici, avem convingerea că, auzite printre cîntecele de copii de orice proveniență, cîntecele lui Comes și-ar afirma specificul. Excepție ar face tocmai acele cîteva neizbutite, ca: *Trec ostașii, Drumul, Vînătorul* etc.

Am vorbit mai sus de principiul pedagogic-didactic pe care și l-a impus autorul la compunerea melodiilor. Avînd în vedere că vîrsta copilăriei este o realitate foarte dinamică (schimbările de cerințe și de posibilități psihologice și fiziologice succedîndu-se în ritm de cîte un an și chiar mai puțin), ar trebui, normal, ca orice publicație de cîntece pentru copii să aibă în vedere categoriile de vîrste cărora li se adresează, cele mai multe, însă, prezintă consecvent inadvertențe, contradicții lăuntrice din acest punct de vedere Liviu Comes a urmărit ceva mai mult — o ilustrare artistică a felului cum vede el trecerea logică (din punct de vedere al stadiilor firești ale dezvoltării sensibilității muzicale a copilului) de la cîntarea monodică la cea polifonică. Fiind vorba însă de un salt calitativ — unic deocamndată în dezvoltarea limbajului muzicii — este explicabilă greutatea obișnuirii copiilor de a pricepe și a-și reprezenta muzica cu mai multe planuri melodice suprapuse, bine conturate. Autorul știe precis că numai valoarea artistică autentică, unită cu diversificarea (îmbogățirea) continuă a mijloacelor de expresie pot trezi interesul și pot, deci, determina voința copiilor de a învăța astfel de cîntece. El își compune, deci, cîntecele astfel încît să constituie o accedere gradată la mijloacele expresivității polifonice. Pleacă, în acest scop, de la cele mai simple (cele mai firești) la cele mai complexe (mai măestrite). Ceea ce reprezintă de fapt un proces metodic bine definit. Punctul de plecare îl constituie formele primare, spontane, de polifonie, acelea „care se nasc din monodie", cum spune autorul în articolul amintit: antifonie, ison, ostinato, imitație. Așa dar, procesul folcloric spontan, al derivării elementelor de polifonizare, în ritm de ere istorice, din monodic, este realizat conștient de autor în ritmul primilor ani de școală primară. Cîntecele sale, gîndite inițial polifonic, sînt date în ambele versiuni — monodică și polifonică — și așezate, fiecare, sinoptic în pagini alăturate. După ce versiunea monodică este învățată, se trece la cea polifonică. Nu putem reda aci concret toate treptele prin care se face trecerea de la cîntecul monodic la învesmîntarea lui polifonică propriu zisă, cea mai simplă. Numim, însă, cele două momente extreme ale procesului: punct de plecare — diferite procedee de a obține două planuri melodice alăturate (antifonic), nu suprapuse, punct final (după diferite forme intermediare de polifonizare) — o formă de canon la unison.

Procedeele folosite pînă aci sînt combinate mai departe, consecvent cu principiul metodic pe care și l-a propus autorul, de a îmbogăți mereu, treptat, mijloacele respective. Iată cum apare

o astfel de combinaţie în cîntecul exemplificat mai sus.

Prima jumătate a cîntecului este un canon pe întîiul rînd melodic repetat (a); în a doua jumătate, al doilea rînd melodic repetat (b) este polifonizat prin rîndul întîi (a) ostinato. Nu apare vreo lipsă de unitate de stil întrucît rîndul melodic doi (b) este derivat (variaţie) a celui dintîi (a)



Calitatea inspiraţiei melodice face aci ca polifonizarea realizată să fie îmbogăţirea substanţială nu numai sonor, ci şi artistic. Jocul acestor mici arcuri de elan intonaţional, al desenului melodic constituie de fapt o amplificare calitativă, atractivă, a expresivităţii.

Aşa dar frumosul muzical autentic şi metoda pedagogică justă — însuşirea treptată, conştientă a limbajului muzicii, sub forma mijloacelor de expresie vii — pot duce la învăţarea fără greutăţi a cîntecului polifonic. Dealtfel, se ştie de toţi cei care au lucrat cu copii, că ei nu fug de greutate ca atare cum nici nu iubesc simplitatea ca atare. Ei fug întotdeauna de inexpresiv, cu o intuiţie uimitor de sigură, şi se apropie cu elan de tot ce este inedit ca expresie muzicală. În acest caz efortul este bucurie. Desigur, însă, un drum metodic greşit inhibează mai mult sau mai puţin creaţiile estetice, chiar şi în cazul unui cîntec interesant pentru copii. De aceea credem că valoarea deosebită a volmului de cîntece „Primăvara" stă în frumuseţea sa muzicală, gîndită şi realizată totodată ca un proces educativ metodic. Este un drum rodnic cu adevărat.

Cîteva observaţii.

Autorul a plecat de la ideea atractivităţii polifoniei spre a îmbogăţi şi dezvolta intuitiv mijloacele copiilor de a gîndi şi a se exprima artistic — muzical. Principiul este simplu şi cît se poate de adevărat. Desigur, însă, aplicarea lui este posibilă şi pe baza altor combinaţii ale formulelor spontane de polifonizare, şi nici numai pe baza polifoniei propriu zise, eterofonia poate duce şi ea spre combinaţii savante, avînd avantajul trecerii neobservate şi spre simţul armonic; atractivitatea este cu atît mai mare.

Diatonismul este exclusiv dominant în cîntecele lui Liviu Comes. După chiar principiul său — de a ţine seama de evoluţia istorică a limbajului muzicii — credem că folosirea formulelor ritmo-melodice din folclorul copiilor, cu melodica lor prepentatonică sau fragmentar — modală, cu plasticitatea lor ritmică şi, mai ales, cu posibilităţile lor muzical-ludice deosebit de atrăgătoare pentru copii, ar putea constitui un material de compoziţie cît se poate de adecvat procedeelor de polifonizare propuse. Subscriitorul acestor rînduri a experimentat sistematic aceste posibilităţi, cu rezultate convingătoare. În această sferă există în plus avantajul inegalabil că se pot exploata formule luate din gura copiilor (fie la cerere, fie prin observarea lor la joacă în recreaţii). Amplificarea expresivităţii muzicale a acestor formule prin mijloace polifonice nu numai că aduce copiilor o bucurie foarte vie cu fiecare nouă transfigurare a neînsemnatei lor variante de formulă ritmo-melodică (o „poreclă" cel mai frecvent sau „numărători"), ci, mai ales, constiuie un mijloc infailibil de a trezi repede, adînc, interesul pentru intuirea şi, finalmente, pentru conştientizarea unui nou element de limbaj muzical.

Ritmul este înnăscut. În cele mai multe cazuri (quasi-totalitatea lor), în şcoală nu e vorba atît de a dezvolta simţul ritmic, cît de a pregăti şi a începe conştientizarea formelor lui *muzicale*. Ritmarea cîntecului cu mijloace extramuzicale, aşa cum cere autorul, este nu numai de prisos ci şi inhibitorie muzical (a sensibilităţii muzicale şi a expresivităţii artistice), îngreunînd, fără vreun folos cît de mic, *procesul de conştientizare*, oricît de incipientă, a mijloacelor expresiei muzicale. Ori, tocmai realizarea eficientă a acestui proces constituie scopul nemijlocit al fiecărei clipe de educaţie muzicală. Căci fără însuşirea *conştientă*, pas cu pas, a limbajului muzicii nu există vreo posibilitate de a înainta spre scopul final al educaţiei muzicale. Şi, tocmai acesta este meritul pedagogic al cîntecelor lui Liviu Comes, de a fi pus problema educaţiei muzicale în mod convingător, cu fapte artistice, pe drumul învăţării conştiente a limbii muzicii. Rămîne încă gol locul celuilalt factor, cu mare forţă de conştientizare, scris-cetitul muzical. Dar calea proprie prin care Liviu Comes vrea să ne convingă de realismul scopului şi metodei sale este creaţia muzicală.

Şi în acest sens el ne-a convins.

Criteriul istoric în studierea modurilor populare

de Gh. Ciobanu

Problema modurilor a fost, şi va rămîne încă multă vreme, una dintre cele mai discutate din întreaga teorie a muzicii. Aceasta se explică prin faptul că, în decursul vremii, numărul modurilor şi concepţia asupra lor au suferit schimbări importante. Teoria modurilor elaborată de Pitagora, de pildă, prezenta un sistem de şapte „armonii". Acest sistem este combătut, în sec. IV î.e.n., de Aristoxene care elaborează un nou sistem de 13 moduri, dezvoltate apoi de cei ce i-au urmat — dintre care menţionăm ca cel mai important pe Aristides Quintilianus — la 15 moduri. Mai apoi, Ptolomaios (sec. II. e.n.) revine la sistemul de şapte moduri, dar conceput altfel decît Pitagora. De la un teoretician la altul variază nu numai cadrul general, ci şi ordinea, ba chiar denumirea topică a octavei. Aceasta a determinat, probabil, pe un eminent cercetător al vechii culturi eline să afirme : „Poate părea ciudat că un autor, care timp de mai bine de 40 de ani din viaţa sa s-a ocupat cu studierea metricii şi a muzicii greceşti, îndrăzneşte să declare că nu ştie exact ce este un mod grecesc, cu excepţia dorianului, şi că nu ştie să scandeze... o odă de Pindar sau de Bachilide". [1])

Lucrurile nu stau mai bine nici în perioada medievală. Cercetările întreprinse au dovedit că, alături de muzica sinagogală şi de cea populară — al cărui aport este, după părerea noastră, cu mult mai mare decît se bănueşte — a contribuit şi muzica greacă la zămislirea artei muzicale creştine. Cînd s-a organizat Oktoihul, între secolele VI—VIII, ehurile bizantine ca şi tonurile gregoriene au fost indicate printr-un număr de ordine : echos protos, devteros, tritos etc. la bizantini ; protus autehntus, protus plagius, deuterus, authentus, deuterus plagius etc. la apuseni. Prestigiul deosebit de mare de care s-a bucurat cultura elină în întreaga perioadă medievală a făcut ca, începînd din sec. al XI-lea, să se adopte pentru modurile bisericeşti vechile numiri topice ale „armoniilor" eline. Se ştie însă să aceste denumiri nu mai corespund întocmai celor greceşti. Ceva mai mult, modul pe care bizantinii îl numesc lidian este numit de teoria apuseană frigian, şi invers. Cu toate acestea, se va susţine sus şi tare că modurile religioase, ca şi întreaga teorie, „vin de la elini". Contradicţia cuprinsă într-o asemenea susţinere, nepotrivirea dintre structura şi denumirea modurilor greceşti şi medievale duce la acea veritabilă „babilonie modală" ce se constată cercetînd afirmaţiile teoreticienilor. Cauza confuziei modurilor — chiar pentru cele care poartă aceeaşi denumire — se explică prin ruperea de realitatea muzicală şi discutarea acestora numai pe baza a ceea ce au afirmat teoreticienii. Ori, între teorie şi practică au existat totdeauna neconcordanţe în domeniul muzicii. Numai faptele, adică noile realităţi ale muzicii, au împins pe Glareanus să dezvolte sistemul său la 12 moduri, după cum tot noile realităţi din domeniul creaţiei culte ca dezvoltarea armoniei, şi o dată cu aceasta impunerea sistemului tonal, au redus numărul modurilor la numai două : majorul şi minorul. În sfîrşit, aceleaşi realităţi au

impus, în ultima vreme, ca și cadrul sistemului tonal, care s-a păstrat atît de rigid timp de peste două secole, să se lărgească din nou, nu numai în practică ci și în teorie.

După constituirea sistemului tonal, discuțiile asupra modurilor s-au complicat din nou, începînd mai ales din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o dată cu activitatea de „restaurare" a vechilor cîntări gregoriene și de cercetare a culturii muzicale bizantine. Concepția tonală pe de o parte, educația auditivă a fiecăruia pe de altă parte, au dus la interpretarea în sens tonal a modurilor atît antice cît și medievale. Tot ce nu se încadra în principiile armoniei moderne era considerat ca „denaturare", „încălcare" a ceea ce este „perfect" și „natural", adică a legilor armoniei și tonalității. Construcțiile modale eline și medievale sînt considerate ca eronate, socotite ca aparținînd unui „gust barbar" ; iar ceea ce se abătea de la sistemul temperat era socotit ca „fals" etc. S-a uitat prea adesea că tonalitatea s-a constituit de-abia în secolele XVI—XVII, iar sistemul temperat s-a impus cu începere doar din sec. al XVIII-lea. Asemenea susțineri sînt întîlnite, desigur, și astăzi. Bineînțeles că au existat și voci care s-au ridicat împotriva netratării istorice a diferitelor sisteme modale. Dintre acestea aș cita numai două, una mai veche și alta destul de recentă.

Afirmației unor muzicologi occidentali că muzica psaltică, ca și cea a popoarelor Orientului apropiat, este cîntată fals, Jean Baptiste Rebours — tot occidental — răspunde : „Pentru voi, poate ; dar dacă pentru ei este just, ce puteți face ? Și cum explicați, de altfel, că un popor întreg reușește să cînte fals cu un atît de perfect acord" ? [2]). Etnomuzicologia a semnalat între timp fenomene similare la popoare din mai toate continentele, ceea ce întărește susținerea lui Rebours.

Jacques Chailley atrage atenția, într-un studiu publicat în 1960, că dacă vom judeca modurile vechi prin prisma concepției noastre actuale, „vom obține inevitabile tălmăciri pe dos, deoarece nici unul din criterii nu este valabil pentru ansamblul istoriei modurilor. Alte criterii le-au fost aplicate — afirmă el — dintre care unele au dăinuit, dar cele mai multe au evoluat sau chiar au dispărut în decursul epocilor" [3].

Asemenea voci — care sînt din ce în ce mai numeroase — vor schimba, într-un viitor nu prea îndepărtat, concepția statică a atîtor teoreticieni.

Prezentarea succintă a atitudinii teoreticienilor față de modurile vechi, antice și medievale, are drept scop o mai bună înțelegere a ceea ce va urma.

Folcloristica muzicală — mai ales ca disciplină ce-și propune să interpreteze și să explice faptele muzicale, nu numai să strîngă și să organizeze creațiile muzicale populare — este de dată recentă. Studii de acest fel nu se puteau face decît pe baza unui material foarte bogat și pe deplin autentic. Dacă avem în vedere că înregistrările cu aparate mecanice a melodiilor populare au început doar în pragul secolului nostru, ne dăm seama cît de tînără este această disciplină. Cu toate acestea, referirile la modurile populare — obiectul principal al prezentării noastre — apar încă în secolul al XIX-lea, o dată cu școlile naționale, nu însă ca preocupare științifică, ci în legătură cu activitatea de creație a compozitorilor.

În jurul anului 1900 își fac apariția preocupările de cunoaștere științifică a folclorului muzical. Aceste preocupări iau două direcții : una își propune să cunoască cultura muzicală a popoarelor „naturale", „primitive", scop pe care-l urmăreau și etnologia și antropologia ; cealaltă direcție își propune să cunoască în adîncime creația autentică populară în vederea realizării specificului național în compoziție. Mai apoi, și această direcție se va dezvolta în sensul cunoașterii multilaterale a muzicii populare. Primul curent s-a dezvoltat îndeosebi în țările occidentale și în America de Nord, iar al doilea în țările Europei Centrale și Estice. Concomitent cu curentul amintit, în țările occidentale s-au dezvoltat și preocupările de cunoaștere științifică a propriului lor folclor. În preocupările etnologilor și folcloriștilor muzicali apuseni și americani — mai apoi și în cele ale folcloriștilor din centrul și estul Europei — s-a făcut simțită influența anumitor teorii retrograde, ce se manifestau cu vigoare mai ales în folcloristica literară, cum sînt : teoria „ariană" teoria „orientală" și teoria „antropologică". În mare, toate aceste teorii țin de alte două teorii mai generale, ce se înfruntau, și se mai înfruntă încă, privitoare la originea culturii diferitelor popoare : *teoria difuziunii* și *teoria invențiunii*. Pe scurt, teoria difuziunii susține că bunurile culturale — deci și muzica — au luat naștere într-un anumit loc pe fața pămîntului, și de acolo s-au răspîndit peste tot. În contrast cu aceasta, teoria invențiunii susține, că, dată fiind natura umană, unitară, aceeași pretutindeni, bunuri culturale similare au putut lua naștere în mod independent în locuri diferite.

În ceea ce privește folclorul în general, s-a susținut uneori că poporul nu este capabil să creeze, ci numai „să preia și să imite ceea ce creează centrele de civilizație",[4] aceste centre putînd fi : Asia, pentru unii ; Europa occidentală — mai ales arta truverilor și trubadurilor, sau chiar arta cultă mai apropiată de timpurile noastre — pentru alții. Chiar și în zilele noastre se mai pot întîlni susțineri că „folclorul este aproape totdeauna vestigiul și reflectarea unei arte savante, sau cel puțin ale unei civilizații muzicale ce posedă o artă savantă".[5]

Cît despre origina modurilor populare, lucrurile stau cam la fel. Trecînd peste susținerea unora că însăși modurile grecești își au origina în arta muzicală indiană, chineză sau

egipteană, și că de la greci modurile au fost preluate „întocmai" de către arta muzicală bisericească, ne vom opri la afirmația că modurile populare își au origina în cele bisericești, sau chiar în cele grecești. „Grecii, învinși de către romani, impuseră arta lor cuceritorilor. Europa întreagă cîntă pe modurile eline".[6] Pînă astăzi putem întîlni folosirea „anticelor scări modale" în arta populară.[7]

„Fiind necultivați, autorii anonimi nu se sinchisesc de modurile major și minor. Ei nu au scrupule, nici nu cunosc teoriile muzicienilor savanți. Ei inventează în moduri și tonalități ale căror caracteristici le-au auzit, adesea, la biserică. Cîntarea gregoriană a lăsat urme adînci în cîntarea poporului...."[8]) „Urmînd în artă exemplul cîntării bisericești creștine, toate popoarele europene întrebuințează modurile de *re, la, fa, sol,* și *mi...*"[9]) Însuși Vincent d'Indy — atît de legat de muzica gregoriană și medievală — afirmă că poporul de rînd „a învățat să cînte de la biserică, pentru că din altă parte nu avea de unde". Chiar și în muzicologia românească s-a susținut origina grecească sau bisericească a modurilor populare, așa cum găsim în unele scrieri ale lui D. Cuclin, C. Brăiloiu, și Pr. I. D. Petrescu, pentru a nu menționa decît pe cei mai importanți.

Nu este mai puțin adevărat că există și muzicologi care afirmă că folclorul a avut o influență puternică asupra muzicii gregoriene, cea care a fost mai bine cercetată.[10])

Dacă s-a atribuit origină grecească sau bisericească medievală modurilor populare, aceasta se explică oarecum prin faptul că oamenii au pornit de la datele istoriei scrise. Alți muzicologi, care, în afara datelor istorice, și a muzicii bisericești medievale, cunosc și datele obținute prin cercetarea folclorului popoarelor europene și extraeuropene, se aliniază — ca variantă a teoriei „orientale" care susține că mai ales poveștile au luat naștere în India — teoriei difuzioniste susținînd, de pildă, că scările pentatonice au luat naștere în Asia Centrală și că de acolo s-au răspîndit peste tot: în America, Australia, Africa și Europa. În Europa, aceste scări — se afirmă — sînt aduse îndeosebi de turci sau de maghiari. Teoria nu poate fi susținută științific. G. Breazul a arătat că sistemul pentatonic are legături strînse cu sistemele prepentatonice, deci reprezintă o fază de evoluție către scările heptatonice, putînd fi urmărit, de la faza embrionară pînă la scările complete în folclorul mai tuturor popoarelor.*)

Dar sistemului modal popular nu i se acordă numai originile menționate, ci uneori chiar origină tonală. După părerea unora, de pildă, scările majore ale unor melodii populare ar dovedi origina indiscutabilă — mai veche sau mai recentă, directă sau indirectă — occidentală sau cultă.

*) G. Breazul, op. cit., pag. 33—46.

Asemenea idei ce pun modalul într-un sistem legat de tonal — a căror justețe vom discuta-o mai departe — vor mai dăinui, cred, încă mult timp, fiind sprijinite continuu de felul în care se predau modurile în învățămîntul muzical de diferite grade. Chiar dacă alături de modurile sistemului tonal au fost acceptate și alte „sisteme sonore", ca: sistemul modurilor naturale — din care provin, se spune, prin „modificarea" unor trepte, modurile cromatice — sistemele oligocordice, pentacordice și pentatonice, hexacordice etc. — toate modurile diatonice: „imperfecte" — cele diatonice, și „modificate" — cele cromatice, sînt construite după același principiu tetracordal, ca și majorul și minorul; iar despre „gama pentatonică" se spune că este o „scară din care lipsesc sunetele ce formează secundele mici" și că face parte din gama completă respectivă „ca mod incomplet", adică fără treptele IV și VII[11] Cu alte cuvinte, explicarea diferitelor moduri populare pe baza sistemului tonal — chiar dacă se face pentru necesități pedagogice — aruncă o falsă lumină asupra lor, ascunzîndu-se în cele din urmă importanța lor nu numai pentru cunoașterea evoluției muzicii în general, ci și pentru creația contemporană.

Care sînt, foarte pe scurt, rezultatele cercetărilor folcloriștilor muzicali și ale etnomuzicologilor privitoare la moduri?

1. Pe baza unui material foarte bogat, culeș din cele mai diferite colțuri ale lumii este *dezisă derivarea modurilor populare din modurile grecești sau bisericești medievale,* ele fiind rezultatul unei evoluții multimilenare. Această teză este fundată pe constatarea existenței acelorași moduri în locuri care nu au fost în contact între ele, totul explicîndu-se prin existența unui „fond sonor comun" întregii omeniri. De altfel, pretutindeni se poate urmări în materialul muzical existent astăzi, evoluția diferitelor scări, începînd de la cele două sunete — plasate la distanță de secundă mare, de terță mică, de cvartă perfectă sau de cvintă perfectă etc. — pînă la scările heptatonice. Cercetarea atentă a scărilor pentatonice demonstrează clar legătura strînsă a acestora atît cu scările prepentatonice cît și cu cele de șase și șapte sunete.

2. „Ubicuitatea" unor „corpuri simple" muzicale, ca și aflarea „în diferitele ținuturi ale pămîntului — apărînd independent de rasă, loc și tip — a acelorași elemente melodice înrudite"[12], dezice și teoria difuziunii, așa încît prinde tot mai mult teren ideea că peste tot folclorul muzical, în general, s-a dezvoltat în primul rînd pe bază interioară. Nu se neagă total difuziunea, după cum nu se neagă împrumuturile și influențele, dar acestea sînt acceptate numai cînd sînt bine motivate și justificate în istorie. Pornind de la aceste constatări, etnomuzicologii vorbesc astăzi de sistemele: bi-, tri, tetra — și pentatonice, bi-, tri-, tetra-, penta-, hexa-, și heptacordice. Fiecare dintre aceste sisteme are existență proprie, cu toate

că aproape fiecare dintre ele are legături cu cele inferioare și superioare ca număr al treptelor.

Această susținere duce la respingerea ca nefundată a părerii că gama tip — ca și gama pentatonică — ar fi luat naștere din înlănțuirea a 7 sau, respectiv, 5 cvinte. Dacă ar fi să se admită această idee — în sprijinul căreia au activat nu numai muzicieni, ci și fiziologi și acusticieni — ar însemna să se accepte în continuare că toate celelalte moduri și scări derivă într-adevăr din aceasta, ceea ce, împingînd lucrurile la extrem, ar însemna că omul și-a creat întîi o scară tip de 7 sunete, apoi a început să creeze cîntece utilizînd numai fragmente din aceasta. Or așa ceva nu se poate susține în nici-un caz. De altfel, practica respinge o asemenea scară inițială, cum ne dovedesc măsurătorile ce s-au făcut asupra scărilor diferitelor popoare la care s-au găsit intervale de diferite dimensiuni, care nu ar putea fi justificate în nici un fel de către înlănțuirea celor 7 cvinte perfecte. Indianul din America intonează exact, de pildă, mai toate treptele scării, cu excepția *cvartei* și a septimei care sînt mai jos ;[13] scările melodiilor populației andamaneze cuprind intervale de treimi de ton ; însfîrșit — iar acest lucru este în general cunoscut — în muzica bizantină și în cea a popoarelor Orientului apropiat se găsesc intervale care nu pot fi explicate nici pe baza rezonanței naturale și nici a înlănțuirii de cvinte. Toate aceste constatări au dus la afirmarea că sunetul muzical nu este sunet fizic, ci sunet „social", filtrat în procesul practicii sociale din mulțimea de sunete ce răsună în jurul omului. Același lucru se poate spune despre intervalele muzicale care nu sînt intervale fizice, ci tot sociale. Numai așa se explică de ce un popor întreg poate cînta cu cea mai mare ușurință intervalele care pe noi, cei cu educație făcută cu, sau lîngă pian, ne contrariază. Pentru acest motiv Fétis avea dreptate cînd susținea că „tonalitatea s-a dezvoltat în grade foarte diferite și urmînd căi diferite în melodiile diferitelor popoare.[14]

Aș vrea să mai semnalez, tot în legătură cu cele de mai sus, că unii muzicologi susțin — și se pare că au dreptate — că pretenția noastră la „natural" în cîntare n-ar urca în niciun caz dincolo de Renaștere ;[15] sau că diatonizarea muzicii occidentale s-a produs, între altele, ca urmare a introducerii portativului în notația muzicală. În sprijinul unei asemenea afirmații se aduc mărturii din vechea notație gregoriană în care existau semne ce indicau și alte sunete decît cele ale scării „naturale"[16]. Toate aceste, pe lîngă multe altele care ar merita să fie menționate, pledează și pentru existența reală a diferitelor moduri cromatice, pe care unii le neagă pur și simplu, iar alții le consideră că ar proveni din „deformarea" modurilor diatonice.

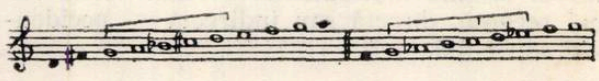
Cele prezentate pînă aici dovedesc, credem, că scările și modurile întîlnite în creația populară — mult mai multe și mai variate decît se prezintă de obicei — au origine populară, dezvoltîndu-se în decurs de milenii de la scările embrionare bi- și tritonice, bi- și tricordice pînă la scările heptatonice pe care le putem întîlni astăzi. O dovadă în plus, față de ce am arătat mai înainte, că ele nu se trag nici din scările vechi grecești, nici din cele bisericești medievale o vedem în faptul că formulele melodice create pe baza a trei sau patru sunete diferite pot fi urmărite în toate genurile și aproape pe întreg teritoriul țării. Încă nu s-au studiat suficient de bine formulele melodice și rolul lor în cîntecul popular, dar putem afirma că ele sînt adevăratul element viu, sînt un fel de „prefabricate" ale practicii sociale, cu ajutorul cărora se crează cîntecele ; modurile rezultă din reducerea la unitate a sunetelor ce sînt folosite în formulele melodice ale cîntecului, sau cîntecelor studiate. Aceasta nu înseamnă că modurile nu sînt o realitate. La rîndul lor, și ele sînt o creație a practicii muzicale sociale, deci sînt reale. Dacă nu ar fi așa, nu am găsi atîtea și atîtea melodii populare care prezintă aceleași trăsături modale.

Dar dacă modurile populare s-au dezvoltat în decursul istoriei, înseamnă că nu le putem înțelege pe deplin decît cercetîndu-le istoric. Numai în felul acesta privite putem evita greșelile de interpretare, numai în felul acesta vom putea ajunge să determinăm ceea ce au particular modurile populare românești în raport cu cele întîlnite în creația altor popoare. Pentru că nu atît șirul de sunete în cadrul octavei — care poate fi același în diferite culturi muzicale — interesează, ci ceea ce se realizează cu aceste sunete. Tocmai această „realizare" diferită atrage și anumite structuri ale modurilor.

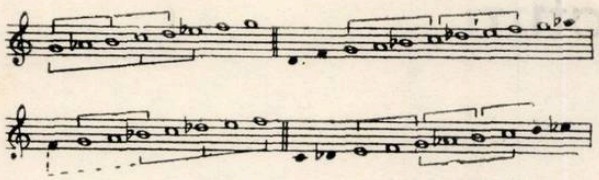
Și pentru a se vedea la ce rezultate importante poate duce cercetarea istorică a modurilor, prezint concluziile unei analize și cercetări personale aplicate scărilor cromatice din cîntecul popular.

Deobicei s-a susținut și se susține, de către muzicologii noștri în genere, că modurile cromatice — cînd nu se socotește că provin direct prin alterarea unor trepte ale modurilor diatonice — sînt mai noi și „fără îndoială, de proveniență orientală".[17] Aș vrea să subliniez că este vorba de moduri în alcătuirea cărora intră una sau două secunde mărite, nu de scara cromatică a teoriei clasice.

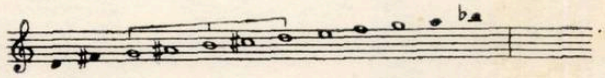
Urmărind diferitele forme modale cromatice —de reținut că am întîlnit 22 de forme — în toate genurile și pe întreg cuprinsul țării, am ajuns să determin trei structuri, a) un *stratmoștenit de la popoarele băștinașe*, de care țin scările :



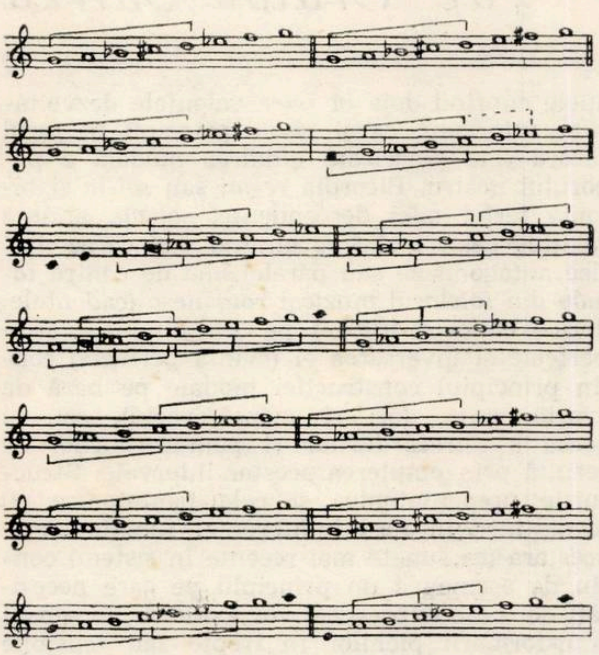
b) Un *strat mediu*, care cuprinde moduri venite probabil prin intermediul muzicii bizantine, începînd din sec. IX :



Asupra scării ce urmează nu ne putem pronunța cu siguranță, deoarece se întîlnește în muzica bizantină, dar și în scara naturală a unor fluere



c) *strat nou* pătruns datorită influenței greco-turco-perso-arabă în sec. XVI—XIX.



Trecînd peste faptul că determinarea stratificării acestor moduri îndepărtează o serie de idei false, ca derivarea lor din modurile diatonice, construirea pe baza a trei tetracorduri, origina lor nouă etc. etc., aceste scări ne arată cît de greșit se procedează cînd se consideră că aceste moduri se repetă întocmai în octavele superioare și inferioare, ca modurile sistemului tonal. Cu alte cuvinte, folosirea și tratarea modurilor populare cromatice — ca și a celor diatonice — exact după calapodul armonic și tonal al teoriei clasice nu este conformă cu realitatea, alte principii prezidînd la nașterea și dezvoltarea modurilor populare decît a celor ale sistemului tonal.

---

1. The Reinach. La musique grecque. Payot, Paris, 1926.
2. Le Père J. B. Rebours, **Traité de psaltique.** Théorie et pratique du chant dans l'église grecque. Paris, Alphonse Picard et Fils, éditeurs ; Leipzig. Otto Harassevitz, 1906 (Bibliotheque musicologique, II) p. 38.
3. J. Chailley, **L'imbroglio des modes,** Alphonse Leduc, Editions musicales, Paris, 1960, p. 39.
4. Vezi G. Breazul, **Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice,** în „Studii de muzicologie", I, Editura Muzicală, București, 1965, p. 8.
5. A. Daniélou, **Le folklore et l'histoire de la musique,** în „Studia musicologica", Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1965, Tomus VII, Fascicola 1—4 p. 43.
6. G. Urbain, **Le tombeau d'Aristoxène.** Essai sur la musique. Librairie Octave Doin — Gaston Doin, Editeur, Paris 1924 (Encyclopédie scientifique publiée sous la Direction du Dr. Toulouse. Bibliothèque d'histoire et de la philosophie des sciences, Directeur Prof. A. Rey), p. 40.
7. Emmanuel **XXX chansons bourguignonnes du pys de Beaune,** précédées d'une étude historique, Paris, 1914, p. III.
8. André Coeuroy. **Le folklore et la chanson populaire en Europe,** în „La musique, des origines à nos jours", Ouvrage publiée en collaboration, sous la direction de Noerbert Dufourcq, Librairie Lasousse, Paris, 1946, p. 88.
9. M. Emmanuel, op. cit., p. V.
10. A. Machabey, **Iistorie et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne.** Payot, Paris, 1928, p. 32.
11. Victor M. Iusceanu, Moduri și game, Editura Muzicală, (București), 1966, p. 131.
12. Vezi Const. Brăiloiu, **Folklore musical,** în „Musica aeterna", M. S. Metz, Zurich, 1949, pp. 277—332, passim ; W. Wiora. **Xlter als die Pentatonik,** în „Studia memoriae Belae Bartók sacra", Acdes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini, MCMLVI, pp. 185—28, passim ; Lajos Bárdos, **Natürliche Tonsysteme,** în „Studia memoriae Belae Bartók sacra", opt cit., pp. 209—248, passim.
13. Raoul d'Harcourt, **La musique en Amerique** în „La musique des origines à nos pours". Ouvrage publié en collaboration sous la direction de Norbert Dufourez, Librairie Larousse, Paris, (1946). p. 471.
14. Vezi H. Helmholtz, **Théorie physiologique de la musique,** Paris, 1874, p. 314 .
15. André Schaeffner, **Origine des instruments de musique.** Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale ; Payot, Paris, 1936, p. 5, nota 2.
16. Vezi Dr. Peter Wagner, **La diatonisation du chant grégorien par la portée musicale,** în „La tribune de Saint Gervais", mais — juin, 1904, p. 147.
17. Ion R. Nicola, Ileana Szenik și Traian Mîrza. **Curs de folclor muzical,** Partea I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968, p. 111.

Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal — modal în cîntecul popular

de Traian Mîrza

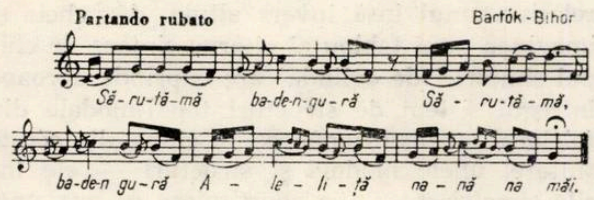
Dintre elementele structurale ale cîntecului popular românesc nu este altul care să fie atît de dvers și complex ca sistemul structurilor tonal-modale. Găsim într-adevăr în muzica populară românească : tipare reduse ca ambitus și număr de sunete, prepentatonii și pentatonii — anhemitonice și hemitonice, — alături de altele mai dezvoltate ca modurile heptatonice de obîrșie pentatonică, acustică tetracordal-pentacordală, de structură diatonică, cromatică, mixtă, moduri complete și deficiente, organizări clare alături de altele mai greu de definit, melodii care prezintă în structura lor caracteristicile mai multor moduri, antagonisme de centre tonale în una și aceeași construcție melodică ș.a.m.d. Privită chiar și numai prin acest aspect, muzica populară românească se situează în rîndul celor mai complexe culturi.

În situația fericită a unui folclor viu în cadrul căruia conviețuiesc creații din cele mai diferite ca origine în timp, există însă posibilitatea de a putea reconstitui pas cu pas întregul proces filogenetic al structurilor prin care a trecut folclorul românesc, sau, mai precis, al acelora pe care poporul român le-a moștenit, le-a creat, dezvoltat și diversificat mereu, în virtutea unor legități intrinsece și a gustului estetic popular în continuă evoluție. Cercetarea genurilor străvechi și a celor ulterioare care deseori au derivat din cele dintîi, cercetarea variantelor ce aparțin unor stadii de evoluție diferită, relevă faptul deosebit de important că *un material sonor mai bogat în cîntecul popular românesc este datorat de regulă principiului de treptată amplificare* a tiparelor originare și *de umplere a intervalelor goale* ale unor structuri. Între tiparele acestea originare, unele cuprind deja *in nuce* valențele dezvoltărilor ulterioare ca și unele principii în jurul cărora este polarizată gîndirea modală a poporului nostru. Bicordia *re-mi* sau *sol-la* și bitonia terței mici descendente, *sol-mi*, anunță relațiile celor mai frecvente și mai caracteristice antagonisme sau paralelisme de centre tonale din folclorul muzical românesc (cadențele: dorice, eolice și frigice), pe cînd bitonia cvartei perfecte și inversarea ei (cvinta perfectă) conțin principiul construcției modale pe bază de cvartă-cvintă, (ori și cvintă-cvartă), sau și aceea a tetracordurilor și pentacordurilor ce rezultă prin umplerea acestor intervale. Structurile prepentatonice și cele pentatonice cu pieni, încă în faza indiferenței funcționale a acestora (ca sunete mai recente în sistem) conțin de asemenea un principiu pe care necesități de ordin expresiv îl vor exploata, în sensul transformării pienilor în trepte sau sensibile fluctuante, ceea ce în fapt înseamnă o fluctuație a însăși caracteristicilor modale și căreia — într-o extindere a principiului — îi pot cădea pradă și alte trepte constitutive din sistem. Ține, de altfel, de însăși natura monodică a muzicii populare, ca pentru exprimarea unui conținut de viață complex și extrem de divers, ea — muzica — să uzeze, pe lîngă alte mijloace expresive, de ethosul a cît mai multor structuri tonal-modale și aceasta fie într-o multitudine de creații, fie și chiar în cadrul aceleiași melodii. Sub același imperiu al necesității expresive și în procesul îndelungat al creației prin variante, diversele structuri conviețuitoare s-au amestecat și s-au transferat una alteia virtualități specifice. Am putea socoti de aceea, acest proces de osmoză, ca pe unul din cele mai semnificative aspecte, care dă între-

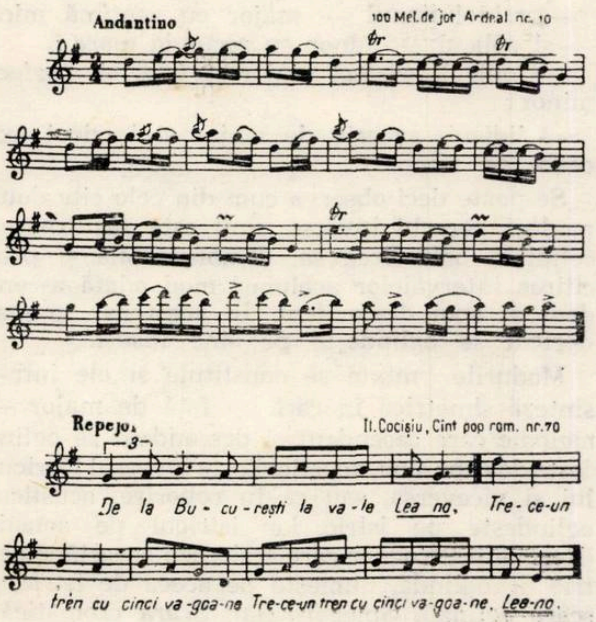
gului sistem de structuri tonal-modale din cîntecul popular românesc, pe de o parte un caracter *sintetizant*, dar de altă parte și *unul unitar*. Caracterul acesta sintetizant, este relevat de cîteva alte aspecte, ca de exemplu, de *dinamica schimbării caracteristicilor modale din cadența finală a numeroase cîntece populare românești*, de fluctuația caracteristicilor modale din întregul cuprins al melodiilor (aspect dealtfel înrudit cu primul, dar care aduce în cîteva microsinteze structuri tonal-modale ce aparțin unor categorii diferite diatonice și acustice), precum și de *unicitatea ce o dau alte microsinteze*, cele ale unor *structuri tonal-modale perechi* și totodată *una inversă alteia.*

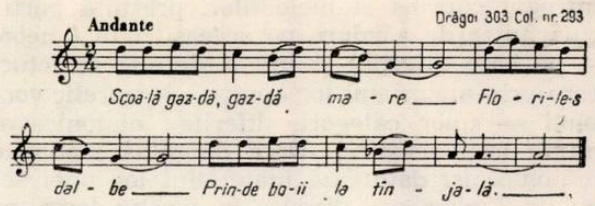
Un recent studiu al subsemnatului, publicat în versiune rezumativă în volumul „Lucrări de muzicologie" (scos de Conservatorul de Muzică „Gh. Dima" din Cluj), relevă faptul că schimbarea caracteristicilor modale în cadența finală a cîntecelor populare românești urmează unui sens unic :

— de la caracteristici excesiv de majore, cum sînt cele ale lidicului și acusticului (cu cvarta lor mărită), la caracteristici majore (cadența bihoreană, sau mixolidică) ;

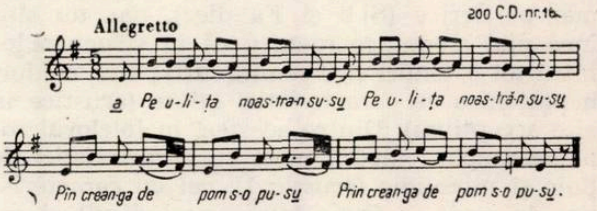


— de la caracteristici modale majore și predominant majore, la caracteristici minore (cadențele dorice, eolice și frigice ale melodiilor în ionic și mixolidic).

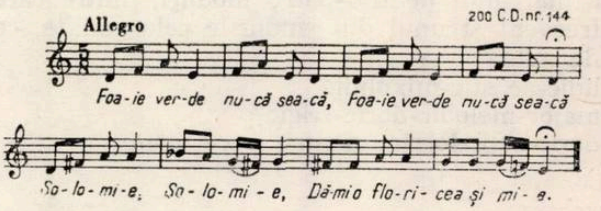




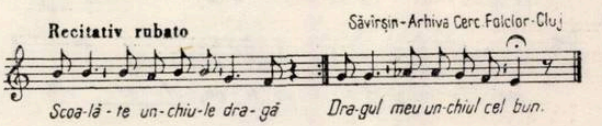
— de la caracteristici modale majore și minore, în egală măsură (cum sînt cele ale major-melodicului și ale doricului), la caracteristici numai minore (cadențele frigică, istrică, locrică).



— de la caracteristici predominant minore, ca cele ale eolicului la caracteristici modale perfect minore și excesiv de minore (cadența frigică, locrică, istrică).



— de la caracteristici perfect minore, ca cele ale frigicului, la caracteristici excesiv de minore (cadența locrică și cadența cvartei micșorate).



Dinamica aceasta a caracteristicilor modale din cadența finală a cîntecelor populare românești, *unește* modurile diatonice într-o *ordine* care se suprapune aceleia care arată succesiunea și înlănțuirea lor (căci două cîte două au cîte un tetracord comun) din cvintă în cvintă, respectiv :

lidic — ionic — mixolidic — doric — eolic — frigic — locric, ordine, care în cîntecul nostru popular conduce firesc către acele moduri în a căror structură intră numai intervale (absolute) mici și micșorate, respectiv gama cu succesiunea consecventă de T-s.

Deosebit de acest aspect pe care-l relevă cadențele modale finale și care leagă modurile diatonice îndeobște cunoscute într-un sistem unitar, fluctuația caracteristicilor modale din

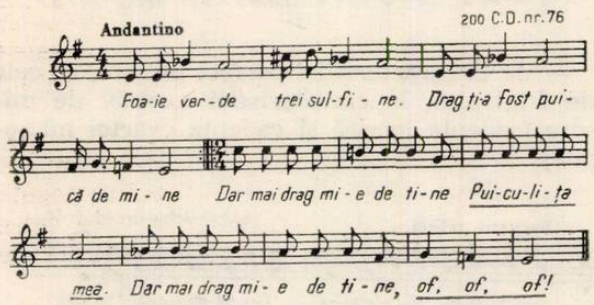
întregul cuprins al melodiilor, prezintă particularitatea de a aduce pe aceeași bază (uneori și pe baze diferite) și într-o sinteză, structuri care prin materialul lor aparțin — teoretic vorbind — unor categorii diferite : diatonice și mixte (sau acustice). Dacă de pildă modurile diatonice își datorează materialul lor unei serii de 7 elemente dispuse în poziția largă pe distanța a 6 cvinte perfecte (Fa — Do — Sol — Re — La — Mi — Si), celelalte folosesc un material extras dintr-o serie dispusă pe disdistanța a 8 cvinte perfecte (Fa — Do — Sol — Re — La — Mi — Si — Fa diez). Aduse în poziția lor strînsă ele dau scări care nu mai sînt diatonice (pentrucă sensibilele lor provin din zone mai periferice (Si b și Fa diez), dar nu sînt încă nici cromatice (pentru că în structura lor intră tot 5 tonuri și 2 semitonuri) ; sînt moduri heptatonice cu caracteristici mixte (acustice în alte accepțiuni). Dintre acestea, în folclorul românesc apar : modul mixt cu caracteristici de lidic și mixolidic (acustic 1), cel cu caracteristici de ionic și frigic (major-melodicul) și cel cu caracteristici de eolic și locric (istricul, de la Istriche Tonreihe, a lui Hermann Pfrogner).

De regulă, fluctuația caracteristicilor modale pe aceeași bază — sau pe baze diferite uneori — nu depășește în folclorul nostru structura a mai mult de trei-patru moduri, dintre care frecvent și unul din rîndurile celor mixte, ca de pildă :

lidic-acustic-mixolidic

major-melodic-doric-frigic

doric-eolic-locric, pentru care dăm



Din sinteza modurilor ale căror caracteristici sînt aduse în cuprinsul a cîte unui cîntec, pe aceeași bază, rezultă acea *scară parțial cromatică*, numită de Gissele Brelet gama *cromatică a lui Bartók*, dar pe care o regăsim mereu și în creația românească de inspirație folclorică.

Atîta vreme cît diferitele structuri tonal-modale au fost concepute ca structuri de sine stătătoare, ca cele din muzica medievală a apusului, din care, de altfel, unele moduri au fost și excluse, sau ca aspecte modificate, deformate, ale clasicului major și minor, ca cele din folclorul muzical, unicitatea lor organică și o interaportare simetrică a lor a fost mai greu de sesizat. În afirmarea unei unicități organice a modurilor, încă cu decenii în urmă, Dimitrie Cuclin arăta că „nu există două moduri, major și minor, ci un singur mod, cu două sensuri, direct și invers (opus)". Schema acestui mod al cărui centru este sunetul Do, cu poziția largă a elementelor sale este :

invers direct

Re b-La b-Mi b-Si b-Fa- | Do | — Sol-Re — La — Mi — Si

iar în poziția strînsă a acelorași elemente :

Re b-Mi b-Fa- Sol-La b-Si b- | Do | —Re—Mi—Fa—Sol-La-Si

respectiv, în sens direct (și în terminologia mai curentă) un ionic pe Do (mod perfect major) și în sens invers, un frigic pe Do (mod perfect minor).

Pe lîngă acest aspect al unicității organice a modului major și minor *cu aceeași tonică*, autorul sesiza tot pe atunci și perechi de moduri directe și inverse *relative* (cu tonică deosebită) ca de pldă, modul pe Mi (frigic) ca invers relativ al modului direct pe do, modul pe Si (locric) ca invers relativ al modului drect pe Fa (lidic). Deosebit de unghiul din care Dimitrie Cuclin privește acest lucru, unicitatea organică a modurilor perechi pe aceeași bază sau relative, unul însă invers altuia, dă cheia și imaginea unui tablou al cîtorva sinteze de chipul simetriei de oglindă care cuprinde aproape întregul sistem de structuri tonal-modale din folclorul muzical românesc. În cîteva din aceste sinteze, unele moduri și structuri — ele însile simetrizate — se constituiesc ca axa unei serii de alte moduri inverse. Așa de pildă, față de *doric*, modul cel mai perfect alcătuit din punct de vedere simetric, modul de mijloc prin poziția sa în seria cvintelor și prin caracteristicile sale modale, celelalte se constitue ca perechi inverse, în felul următor :

— mixolidianul — major cu septimă mică — și eolicul — minor cu secundă mare ;

— ionicul, perfect major și frigicul, perfect minor ;

— lidicul, excesiv de major și locricul excesiv de minor.

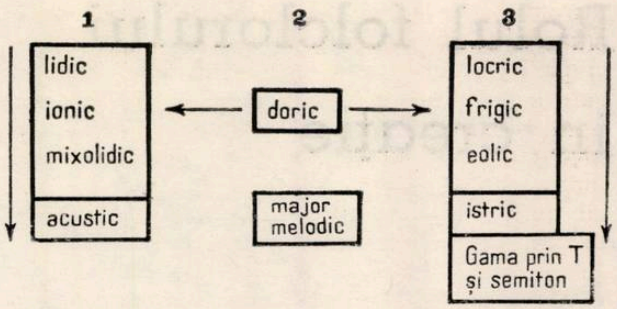
Se poate deci observa cum din cele cîte două moduri perechi inverse unul este răsturnarea celuilalt, oglindirea sa, demonstrabilă și prin citirea intervalelor aceluiasi mod odată ascendent și apoi descendent. În acest caz, numai doricul se oglindește pe sine însuși.

Modurile mixte se constituie și ele într-o sinteză simetrică în care — față de major — melodic care ascendent și descendent se oglindește doar pe sine, acusticul este inversul locricului și viceversa, sau că în coborîre, acusticul oglindește pe istric, iar istricul pe acustic (Hermann Pfrogner care sesizează această simetrie de oglindă, numește pe aceea de istric și scara oglinzii, Spiegelskala). Scara cromatică :

Do — Re b — Mi — Fa — Sol — La b — Si — Do ea însăşi simetrizată, cu caracteristici modale, ambigue — majore şi minore în egală măsură, cu intervale absolute *mici, mari* şi *perfecte,* se constituie de asemenea, ca axa altor două structuri. Dintre acestea una îşi extrage materialul său *numai din sfera unor dominante* ascendente şi care în poziţia strînsă dă gama prin ton, cu intervale absolute deci *mari şi mărite,* cealaltă cu material extras *numai din sfera unor dominante descendente* şi care în poziţia strînsă dă gama prin succesiunea ton-semiton, deci cu intervale *mici şi micşorate.* Dar, deşi opuse prin sfera dominantelor din care îşi extrag materialul şi diametral opus şi prin caracteristicile lor modale, cele două structuri, fiecare fiind simetrizată (de unde şi considerentul că sînt construite pe baza principiului distanţial), nu se mai pot oglindi una pe alta printr-o inversare a ordinei intervalelor lor. Pentru folclorul muzical însă ele reprezintă gradul maxim de potenţare a caracteristicilor modale, respectiv limita excesivităţii şi în direcţia opusă limita excesivităţii majore care pare să reprezinte dealtfel şi reala lor justificare în practica creaţiei populare. (Gama prin ton este menţionată deocamdată, de Tiberiu Alexandru, doar în scara muzicală a unor fluere gemănate).

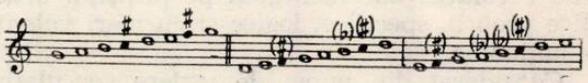
În fine, o serie de structuri pentatonice se prezintă şi ele cînd simetrizate fiecare în parte (Sol — *si* — *do* — *re* — *mi b* — Sol ; mi — *sol* — *la* — *si* — re, *re* — *mi* — *sol* — *la* — *do* — *re),* cînd sub aspectul componentelor unei sinteze de simetrii (re — mi — *sol* — *la* — *si, Sol* — *la* — *si* — *re* — *mi ;* re — *fa* — *sol la* — *si* = *fa* — *sol* — *la* — *si* — re ş.a.m.d.

Fără a fi cuprins fenomenul tonal-modal în toată complexitatea sa, cu aspectele arătate am reuşit, credem, să dăm imaginea unui complicat arbore modal în care-şi dau mîna structuri din cele mai diverse. Unicitatea acestui arbore ni se dezvăluie încă odată printr-o simplă operaţie ce coboară spre rădăcină. Un tabel ca cel de mai jos, de pildă :



arată în totalitatea sa modurile ale căror caracteristici le include aspectul cadenţelor modale finale, pe verticală modurile ale căror caracteristici fluctuează în una şi aceeaşi melodie, iar pe orizontală modurile diatonice, mixte şi bazat pe principiul distanţial şi care faţă de cîteva axe, se constituie ca moduri perechi inverse.

Dacă în modurile orînduite pe verticală marcăm sunetele prin care ele se deosebesc, respectiv pe sunetele care în schimbarea caracteristicilor modale sînt tocmai cele instabile, avem imaginea unor scări cu substrat pentatonic şi în care sunetele marcate au valoarea unor pieni :



Prin reducerea treptată la elementele strict comune ale acestor scări, ajungem la structuri pentatonice şi apoi prepentatonice a căror ultimă expresie este tritonia re-mi-sol, ce exprimă deja toate virtualităţile tonal-modale din cîntecul popular românesc, şi care poate fi socotit în acelaşi timp rădăcina complicatului arbore modal închipuit.

Nu putem încheia fără a sublinia că acest caracter unitar ce se manifestă în sistemul de structuri tonal-modale ale cîntecului popular românesc, vine să întregească unitatea întregului nostru folclor, ce este demonstrată dealtfel şi de alte elemente structurale.

Rolul folclorului în creaţie

de Liviu Glodeanu

Invitat a-mi spune părerea despre rolul folclorului în creaţia unui compoztior, deşi am acceptat, mă văd în imposibilitatea de a acoperi cadrele acestui subiect.

Folclorul în sine este o artă unitară, constituită secular, sau milenar, în continuă evoluţie sau involuţie, dar închegată pe principii artistice proprii, specifice, logice şi cu mari valenţe emoţionale.

Considerat din punct de vedere speculativ, este un domeniu independent ce cuprinde multe zăcăminte care pot genera transplantări pe planul muzicii culte şi care să primească valoarea de inedit. Nu este vorba însă numai de acest inedit, care superior artistic nu are rol determinant, ci de problema continuităţii esteticii, orientării, principiilor tehnicei artei folclorice în cea cultă. Istoric, de-a lungul secolelor există o relativă continuitate dar undeva s-a produs saltul. În momentul în care au apărut dezvoltările contrapunctice, ricercarul, ruptura este evidentă. Reîntoarcerea la monodia acompaniată marchează şi o reîntoarcere la folclor ; dar şi aci, apar prelucrările tematice, care schimbă dintr-odată coordonatele ulterioare. Este o istorie de sute de ani pe care muzica românească nu a trăit-o şi pe care trebuie să o parcurgă începînd cel mult acum o sută de ani. Individul, mă refer la creator, nu poate reedita singur acest drum ; el se situează involuntar, ca produs al epocii pe platforma făurită anterior, respectiv pe tradiţie.

Şcoala românească nu poate creşte ca entitate aparte pe tradiţia germană, franceză sau italiană, dar nici nu poate face abstracţie de tot ce s-a făcut, de marea muzică, pornind acum cu un folclorism ce ar conferi artei noastre, nu valoare ci doar apartenenţă naţională.

Folclorul trebuie să fie un mijloc de a ne cunoaşte felul de a simţi în artă. Germanii îl au pe Bach sau Wagner, francezii pe Rameau sau Debussy, italienii, de asemenea, importante personalităţi. Simţirea, suflul, existenţa artei româneşti sînt date de cîteva reuştie, printre care străluceşte un geniu, Enescu. La acest nivel este însă singurul şi nu poate da decît un caracter, un temperament în larga sferă încă în continuă afirmare a muzicii româneşti. Şi a dat într-adevăr existenţă unui ethos pe care îl numim şi îl recunoaştem românesc.

Acest ethos nu derivă la Enescu neapărat din fundamentarea muzicii sale în mod concret pe folclor, luat mecanic, prin ritm şi intervale, ci prin ceva mai de esenţă, prin spiritul general care scapă analizei. Iată elementul pe care trebuie să-l preluăm din folclor. Cucerite în generaţii, nici ritmurile, nici modurile în sine, nici întregul folclor românesc nu asigură prin simpla prezenţă definirea muzicii noastre culte în complexul ei structural-expresiv, după cum nu are importanţă şi după cum nu este mai puţin germană muzica lui Beethoven pe teme slovace, a lui Hindemith pe game pentatonice chineze şti sau mai puţin franţuzească a lui Messiaen pe sisteme ritmice hinduse.

Deci, nu folclorul în sine ne dă măsura originalităţii naţionale, deşi este o cale în constituirea ei.

Acum însă, ceea ce conţine un spirit care ne defineşte, este, la diferite valori, muzica lui Kiriac, şi Vidu, a lui Filip Lazăr, Enescu şi Paul Constantinescu, ale celor cîţiva maeştri pe care îi avem în prezent dar, în special, cea populară.

Făcînd abstracţie de atracţia afectivă pe care o avem pentru folclorul nostru, deşi foarte bogat, poate sub anumite aspecte este tot atît de interesant ca şi cel bulgar, cel din Formosa, Senegal sau din altă parte. Faptul că recurgem deliberat totuşi la el este pentrucă undeva în cutele ascunse ale intonaţiilor, structurii formale şi ritmice, răspunde exact felului de simţire ce-l intuim a fi al noastru.

Enescu găseşte în Simfonia de cameră sau cvartete căldura melodiilor lirice, unduirile dense ale heterofoniei populare ; Paul Con-

stantinescu — dinamismul jocurilor sau (cum este în partea a II-a a Concertului său de coarde), o încleştare, o dîrzenie de baladă haiducească. Treptat, undeva se încheagă, prin alăturarea diferitelor faţete, acest spirit al nostru.

Un lucru cred că decurge din ceea ce am expus pînă aici : sfera de preocupări tehnice muzicale, mediul artistic, toate se percep ca o tradiţie faţă de care ne plasăm şi al cărei rol este deţinut de cîţiva, foarte puţini, compozitori din trecut şi de către folclor. Numai din acest punct de vedere folclorul are importanţă covîrşitoare în creaţia compozitorilor noştri ca fiind o creaţie ce, la un alt stadiu. ne reprezintă simţirea.

Se pune deci problema găsirii esenţelor ce ar putea configura şcoala românească, dar, din păcate, ele nu pot fi definite în abstracţia lor deoarece sînt indestructibil legate şi decurg dintr-un concret muzical. Şi, atunci, ajungem a ne preocupa de trăsăturile specifice ale limbajului folcloric căutînd legi, constanţe, stereotipii, în moduri, în ritmuri, în instrumentaţie şi încercînd un proces de fuzionare cu tehnica ce muzica universală o deţine în secolul XX. În procesul acesta de asimilare nu există reţete. Pentru unii creatori modurile sînt utilizate în construirea unei variate funcţionalităţi, în timp ce pentru alţii reprezintă un stadiu de serializare. Ritmica folclorică este preluată de unii în sensul diversificării timpului, spargerii simetriilor, desfiinţării unităţilor constante, creării unui fluid, în timp ce alţii, dimpotrivă, alătură configuraţii ritmice pregnante creînd opoziţii evidente de unităţi ritmice pentru dinamizarea timpului muzical.

Ceea ce mi se pare deosebit de semnificativ pentru compozitorii români este abordarea unei sfere comune de preocupări şi faptul că de multe ori, independent unii de alţii, ajungem la aproximativ aceleaşi probleme de organizare a materiei sonore. Dacă fiecare am avut, cred, plăcuta surpriză de a recunoaşte, deschizînd pe neaşteptate aparatul de radio, într-o creaţie fără evidente intonaţii folclorice, muzica vreunui compozitor român, fie Liviu Comes, Vieru, Tudor Ciortea sau Hrisanide, cu atît mai mult lumea muzicală din afară va simţi muzica noastră cristalizată pe cîteva coordonate specifice. Am încredere că în procesul de afirmare ea va constitui o revelaţie ce nu va întîrzia pe plan mondial.

Dacă în preocupările mele am ajuns cîteodată să afirm particularităţi, în linii mari am convingerea că ele sînt, ca unghi de vedere, comune multor compozitori din aceeaşi generaţie cu mine sau din generaţii apropiate. Desigur, nu pot încerca decît o expunere foarte sumară a acestor preocupări tehnice în care am vizat înglobarea unor sugestii de provenienţă populară.

Nu cred să fie o afirmaţie hazardată spunînd că în folclorul nostru, cu excepţia doinei unde scara modală are o importanţă covîrşitoare, motivele sînt acelea care generează modurile şi primează în arhitectura muzicală.

În motive, mai mult decît în moduri, am găsit că este cuprins un specific de gen şi regiune folclorică şi motivul este elementul de la care trebuie pornit în structurarea intervalicii proprii.

În unele lucrări, am procedat la o subîmpărţire a seriei de douăsprezece sunete în tronsoane de trei sau patru sunete, astfel selectate încît să-mi permită formule motivice specifice populare.

Bineînţeles, prin detaşarea acestor tronsoane, ele primesc rol de mici moduri, faţă de care transpoziţiile lui întregesc complimentar totalul cromatic.

În alte lucrări am încercat să depăşesc sfera închisă a celor douăsprezece sunete prin moduri a căror sumă de sunete să cuprindă 13 şi 14 sau numai 9—10 sunete, eşalonate pe scări nesimetrice de 5 + 4, 8 + 5, 3 + 3 + 4, constituind pentru fiecare tronson în parte o configuraţie intervalică specifică şi implicit motive deosebite.

Din punct de vedere ritmic, varietatea ritmurilor populare mi-a sugerat deosebite combinaţii chiar dacă rare ori le-am sintetizat în principii de structurare a unei lucrări.

Pornind de la colindele cu dube din Hunedoara sau de la muzica complexă a Oaşului cu ritmurile diverse suprapuse, a viorii, vocii ţipurituriilor, tropăitului dansatorilor, ritmuri independente dar, care firesc se întîlnesc în puncte anumite, am ajuns să concep ample suprafeţe ritmice dispuse tot aşa pe mai multe planuri.

Două sau trei planuri ritmice, dacă li se asigură independenţa, crează o diversitate de accente. De exemplu, o simplă structură de 63 unităţi poate fi reprezentată astfel : formule ritmice de 3, de 7, de 9, repetîndu-se succesiv de 21 ori, de 9 sau de 7 ori pînă la întregirea structurii.

Din doina oltenească aprofundînd mecanismul de realizare ritmică a acelui parlando rubato am adoptat crearea de suprafeţe ce se eşalonează ritmic nu în cadrul aceleaşi unităţi metrice ci schimbînd-o cu altele în raport fracţionar de 3/2 sau 2/3, tot aşa cum recitativul rectotono al stilului doinit îl găsesc faţă de secţiunea melodică a doinii avînd unităţi cu 1/3 mai scurte.

Problemele cele mai complexe le ridică însă forma muzicală. Structura fiecărei fraze, eşalonarea motivelor, echilibrarea unei perioade, evidenţiază uneori mai mult poate decît melodica şi ritmica în sine, filiaţia folclorică existentă într-o muzică. În acest sens am găsit deosebit de interesantă asimetria frazelor muzicii populare unde se găsesc atîtea exemple de perioade formate dintr-o antecedenţă foarte mare şi o consecvenţă concentrată din două sau trei sunete. De asemenea, interesantă este frec-

venta alăturare a trei fraze într-o singură perioadă-structură specifică folclorului, fără a mai vorbi despre raportul de dimensiuni dintre ele, de-a dreptul uimitor ca asimetrie.

Acestea sînt tipare formale ce le-am utilizat în crearea unor idei cu rol expozitiv. În ce privește însă dezvoltările, sau chiar țesătura motivică a frazelor, am găsit unele trăsături interesante în multe genuri folclorice.

Mai ales la stilul rubato, un cîntec are la bază adesea un singur motiv ce se amplifică necontenit sau revine brusc într-o formă mult mai nudă. Este un fel de joc între dimensiuni. Același principiu l-am folosit reluînd motivele în secvențe a căror formă primară să fie, de exemplu, de patru sunete și fiecare apariție în succesiune să difere prin adăugiri de noi sunete. Evident, nu se percep ca secvențe, (am folosit termenul pentru a crea doar o analogie) chiar evit acest mecanism, ci se *crează* o succesiune strînsă și totuși cu permanente înnoiri capabile de a primi în marea formă a unei lucrări sensul ce i se acordă, evolutiv sau static.

Nelimitate sînt sugestiile ce se pot naște în ce privește alăturarea instrumentelor, dar, mai ales intonația instrumentală și vocală, scriitura instrumentală specifică fiecărui instrument în cadrul unui gen și regiune folclorică.

Expunerea *sumară* și poate *neordonată* a tuturor acestor asimilări de folclor pe care le-am descoperit, privind puțin din afară muzica mea se datorește faptului că nu le-am formulat niciodată înainte de a scrie muzică și am ajuns treptat la aceste principii. În compoziție nu am urmărit consecvent și deliberat o atitudine față de folclor ci a decurs din modul de organizare, din necesitățile de echilibrare a materialului muzical folosit, ajungînd la unele generalizări în acest sens în mod intuitiv și nu întotdeauna, nici măcar retrospectiv, ordonate ca principii teoretice.

De aceea nici nu am ținut a elucida problema rolului folclorului în compoziție ci de a da cîteva indicații asupra felului subiectiv în care privesc legătura ce o am cu muzica noastră populară.

Funcţia artistică a tehnicii pianistice

de *Margareta Ionescu-Gabriel*
şi
Constantin Ionescu-Vovu

Dacă pînă la sfîrşitul veacului trecut, în ciuda personalităţilor interpreţilor domnea un oarecare acord în privinţa tehnicii şi pedagogiei pianului, progresele cercetărilor fiziologice, perfecţionarea mecanismului pianului şi cristalizarea unor principii extrase din tehnica marilor virtuozi ai timpului, au făcut ca începutul secolului nostru să coincidă cu o punere generală în discuţie a ideilor dominante în pianistică.

A urmat o avalanşe de scieri, pro şi contra noilor orientări, multe de relativă anvergură, dar unele fundamentale, aducînd puncte de vedere şi soluţii noi (sau reafirmînd pe cele vechi), de mare forţă de sugestie, cu o influenţă directă asupra interpretarii, astfel încît orientarea cercetătorului sau a tînărului învăţăcel, printre atîtea contradicţii, unele profunde, altele iscate numai în focul polemicii între diferitele şcoli, a devenit dificilă, iar adevărul — greu de aflat. În confuzia existentă, fiecare metodă ce apare, pretinzîndu-se a fi „nouă" şi a rezolva toate problemele, nu aduce decît o nouă argumentare a aceloraşi cîteva teze, susţinută de ponderea (cîteodată prestigioasă) a numelui autorului.

Este ceea ce a căutat să nu facă Carl Adolff Wartienssen în cartea sa „Schöpferischer Klavieruntervicht" (Pedagogia creatoare a pianului).

Departe de a veni cu o nouă metodă de pian, el încearcă o sinteză originală între orientările contradictorii existente, pe o platformă nouă, o *metodică* pianistică generală, care să servească ca bază nu numai pentru edificarea tehnicii, ci şi pentru dezvoltarea muzicalităţii.

El porneşte de la premisa că în pedagogia pianului s-au încetăţenit o serie de erori, între care principala a fost că a considerat tehnica pianistică drept o funcţie mecanică dominată de fiziologie. Orice lucrare de pedagogie începea cu o amplă fundamentare fiziologică. Cunoştinţele anatomice treceau drept indispensabile şi primordiale, tehnica fiind separată de artă şi de personalitatea artistului, putînd fi transmisă în mod exterior, maşinal.

Rezultatele cu totul negative la care a dus acest mod de a vedea, au fost criticate în modul cel mai drastic de Hermann Scherehen în „Tratatul de dirijat" — „Pianul ca instrument de familie, a bîntuit ca o molimă în muzică. Pînă şi în orchestră a pătruns o practică muzicală ce desfiinţează orice raporturi melodice, împărţind perioadele muzicale în fărîme metrice".

Acestei poziţii mecanice-fiziologiste, i se opune înţelegerea tehnicii ca o funcţie artistic-creatoare, deplasînd centrul pedagogiei de la primatul factorului fiziologic la primatul factorului psihologic, educaţia urmînd a se face de la interior la exterior şi nu invers. Astfel autorul aduce o contribuţie teoretică, în unele detalii poate discutabilă prin spiritul ei polemic, nu mai puţin interesantă ca întreg, pe care o urmăreşte în toate consecinţele ei practice.

Desigur, în articolul de faţă nu se poate epuiza tratarea tuturor tezelor cuprinse în lucrare, necum să le supunem unei analize critice. De aceea, ne vom limita a prezenta acele principii cu o valoare teoretică mai generală, pe baza cărora e edificat întregul său sistem pedagogic.

Prima întrebare care se pune în pedagogie, este: cui i se adresează profesorul?

Aceasta decide totul: principiul, caracterul, nivelul, rezultatul actului pedagogic.

Deci, cui predăm? Unor copii-minune sau unor înzestrări mediocre, aproape inexistente adesea?

Pedagogia pianului consideră de regulă fenomenul copilului-minune în muzică drept o apariţie excepţională. Asemenea dotări neobişnuite, care se dezvoltă numai în condiţii exterioare deosebit de prielnice, pot rămîne în afara atenţiei pedagogiei; ea are de

a face cu *media* și trebuie să se limiteze la aceasta. Talentul fiind un dat natural — și, printr-o extindere de sferă noțională, se înglobează aci de obicei orice capacitate de expresie muzicală la pian, — urmează că pedagogia nu are a creia talente, ci, materialului uman existent, să-i pună în mînă mijloacele mecanice, fiziologice, de care să se poată folosi pentru a se exprima, în caz că simte nevoia să o facă și are ceva de spus.

Punctul de vedere al lui Martienssen e diferit. El consideră că tocmai elementele excepționale, copiii-minune trebuie să constituie *modelul oricărei* educații instrumentale, întrucît ei rerpezintă acel complex de funcții psiho-fizice adecvate ideal exprimării la instrument.

Observația și datele asupra dezvoltării artistice a unor muzicieni precoci și mai ales asupra acelui exemplu încă nedepășit, care a fost Mozart, confirmă acest lucru. Cum decurge învățătura muzicală la Mozart?

Iată ce scrie necrologul lui Schlichtegroll: „Faptul că sora sa a început încă de foarte mică să învețe pianul, a făcut o mare impresie asupra copilului, în vîrstă de 3 ani. El se așeza la pian și se distra îndelung cu căutarea intervalelor de terță, a căror descoperire îi producea mare bucurie. De asemenea, căuta să cînte fragmente din piese, pe care le reținea în memorie. Pe la 4 ani, tatăl său, tot în joacă, a început să-l învețe să cînte menuete și alte bucăți, pe care în scurtă vreme le-a putut cînta perfect curat și în măsură. Curînd s-a trezit în el impulsul creator și pe la 5 ani compunea mici bucăți, pe care le cînta tatălui său, care le nota".

O altă mărturie edificatoare e cea a trompetistului Schachtner din Salzburg, care scria sorei lui Mozart: „Cîteva zile după întoarcerea de la Viena, unde primise în dar o vioară mică, veni D-l. Wentzl, cu 6 *Trio* scrise recent. Am citit aceste *Trio*. Tatăl Dvs. cînta la violă, Dl Wentzl la vioara I, iar eu la vioara II. Wolfgangerl ceru să cînte el vioara II, dar tatăl său l-a refuzat, pentru că *nu avea nici un fel de cunoștințe* în cîntatul la vioară". Wolfagang zise: „pentru ca să cînți la vioara II, nu trebuie să fi învățat întîi" — la care Herr Papa l-a dat afară, să nu ne mai tulbure. Wolfgang plîngea amar, așa că am rugat să-l lase să cînte lîngă mine, încet, să nu-l audă nimeni. Curînd însă, am observat cu mirare că eram cu totul superflu, și am pus vioara jos, în timp ce tatălui îi curgeau lacrimi de uimire și fericire. Așa a cîntat el toate cele 6 *Trio*. La urmă, Wolfgang a devenit atît de îndrăsneț, încît a afirmat că poate cînta și vioara I. În glumă a încercat și era să murim de rîs, căci el cînta cu aplicaturi *absolut false și nepotrivite*, dar nu se împiedica niciodată de tot".

La fel a ajuns să cînte și la orgă.

Esențialul acestor mărturii e că nu învățarea intelectuală, ci intuiția, auzul, simțul sonor, sînt primordiale. Desigur premisele existau: dotarea genială, atmosfera muzicală din preajmă.

Copilul aude melodii, le fredonează, apoi văzînd pe sora lui care învăța pianul, le caută pe claviatură.

Tatăl său, pedagog de geniu, nu începe învățătura decît abia la 4 ani și nu „sistematic" ci tot în joacă, să-l familiarizeze cu instrumentul. La fel și compoziția: copilul cîntă, tatăl notează.

Nimic arid, nimic prestabilit, totul se dezvoltă firesc din simțul auditiv al copilului. Pînă acolo, se dezvoltă acest simț, încît un instrument nou nu mai e o piedică. Fără a-i poseda tehnica, el se exprimă direct. Firește, intensitatea simțului său auditiv, ușurința de adaptare rămîn neegalate. Dar pe baz acestui exemplu putem defini *complexul funcțional al copilului-minune*, caracterizat prin *dominarea absolută a sferei auditive*, necesității căreia întregul complex psihofizic motric îi e strict subordonat. În centrul atenției e *sunetul* dorit și *realizarea lui auditivă*, legată de imaginea claviaturii.

Mijloacele fizice de realizare sînt în afara atenției.

Relația între sunetul dorit și cel realizat, între auzul intern și rezultatul concret e *reciprocă*. În psihologie e cunoscut termenul „eterogonia scopurilor". Voința îndreptată spre atingerea unui scop primește, prin realizarea lui, un nou impuls. Deci, cu cît efectul sonor va fi mai precis cu atît mai mari vor fi exigențele auzului, într-o spirală infinită.

În pedagogia veche, însă lucrurile merg altfel. În centrul atenției *e elementul motric*. Scopul e claviatura, dar nu ca producător de sunet, ci ca mecanism. Abia la urmă, auzul are doar un rol, de constatare și control, ceea ce apare unui pedagog de talia lui Riemann, ca un lucru, nici ușor, nici de la sine înțeles.

Că acest mod de tratare e fals, o confirmă comparația cu învățarea vorbirii la copii. Orice copil învață să vorbească în modul copiilor minune din muzică. Căci impulsul vine de la centrul *acustic* al vorbirii (centrul lui Wernicke) căruia i se supune centrul *motric* al vorbirii (centrul lui Broca). Dacă, acest impuls acustic lipsește copilul devine surdo-mut. La fel, dezvoltarea abilității pianistice fără dezvoltarea *în primul rînd* a sferei auditive, duce la surdo-mutitatea muzicală.

* * *

Această observație asupra primei educații muzicale, Martienssen o extinde asupra artei interpretative pînă la cea mai înaltă măestrie. Numai că noțiunea de sferă auditivă devine insuficientă. Intervine un element nou: *voința conștientă* de act artistic. Sinteza acestor elemente el o denumește „Schöpferischer Klangwille" — voința creatoare de sunet.

Caracteristică e atitudinea activă, volitivă, proprie naturilor înzestrate, mobilizarea tuturor forțelor psihice către scopul creației. Acesta e însă complex și în analiza lui autorul distinge 6 elemente.

— Primul și cel mai simplu e *simțul tonului*, al înălțimilor, auzul muzical intern, capacitatea de a voi un sunet determinat. Pentru pianiști el nu e esențial, slăbiciunea lui poate fi compensată.

— Al doilea element e însă indispensabil unui muzician, — *simțul sonorității*, al culorii, necesar cu atît mai mult cu cît instrumentul în sine nu e prea darnic în culori.

— Al treilea element e *simțul liniei*, al frazării, capacitatea de a sesiza și a trăi succesiunea de la ton la ton, tensiunile dintre sunete. Dintre toate instrumentele, pianul reclamă cel mai mult simțul liniei.

— Al patrulea element — domeniul propriu al pianului — e *simțul ritmic*. După succesiunea înălțimilor și timbrelor, succesiunea duratelor.

— Al cincilea element e din categoria acelora complexe care se referă la opera muzicală ca întreg. E *simțul structurii* („Gestaltwille") al formelor. El există în compozitor, în actul creației și se manifestă prin capacitatea de a cuprinde ansamblul operei într-o imagine globală, căreia i se subordonează detaliul. De la primul sunet această imagine trăiește în artist și ea determină structurarea formei mari, ca și a fiecărui moment, culoarea sonoră, dinamica, frazarea, ritmică și mai ales *tempo*.

Dacă această intuiție există, interpretarea va fi *logică*.

Absența ei trezește repulsie, ca față de orice act arbitrar. Am numi acest simț, mai vag dar cu un termen curent, *inteligență muzicală*.

Al șaselea element e ceea ce dă viață reproducerii, aportul personal, care umple forma goală a sunetelor prin desvăluirea subtextului expresiv, a lumii de simțiri și idei din care a isvorît opera, denumit de autor „Gestaltungswille" *(voință (forță de expresie)*, concepută ca sinteză a valențelor emoționale și a întregii experiențe de viață, a tuturor forțelor sufletești, ale interpretului, exteriorizate în sfera auditivă. Ea e cea care dă interpretării *forță de convingere*. E ceea ce se numește în mod curent sensibilitate, forță expresivă.

Voința creatoare e însă mai mult decît suma acestor 6 elemente. E o *sinteză dialectică*, o categorie nouă. În manifestarea ei, elementele componente acționează în legătură indisolubilă.

Această sinteză are drept caracteristici diferențierea individuală și caracterul intuitiv.

Diferențierea individuală decurge din aceea că, atît în calitate absolută cît și în intensitate relativă și în raportul dintre ele, cele 6 elemente componente variază la fiecare muzician.

Caracterul intuitiv apare, în concepția autorului, din imposibilitatea de a cunoaște legile după care se efectuează sinteza elementelor voinței creatoare, ca și din legătura strînsă dintre sensibilitate, forță expresivă și celelalte elemente pe care le determină, printr-o constrîngere care nu decurge în mod rațional, ci intuitiv, variind de la un act interpretativ la altul, chiar la unul și același artist, cu o concepție stabilă, constituită asupra operei.

Caracterul intuitiv al sintezei voinței creatoare nu exclude anumite afinități, constatate între componentele ei. Astfel un simț al structurii dezvoltat se unește adesea cu un simț clar al liniei și cu un ritm pregnant, pe cînd o sensibilitate vibrantă se îngemănează de obicei cu un simț al sonorității mai diferențiat. Asemenea date ale observației, și încă multe altele, ușurează efectuarea unor delimitări în infinitatea cazurilor particulare, deschizînd posibilitatea stabilirii unor *tipuri de voință creatoare*, a căror mare utilitate în continuarea cercetării, se va vedea.

Această voință creatoare, pe care ne-am străduit să o definim, *e creatoare* în acțiunea ei în două moduri:

Prin faptul că dă viață unor lumi sonore mereu noi.

Prin faptul că dă naștere admirabilului instrument care să o materializeze — *tehnica pianistică*.

* * *

Stabilind că voința creatoare e elementul primordial, determinant, în formarea mijloacelor pianistice, se pune acum întrebarea *cum* trebuie să fie aceste mijloace. Toți pianiștii, maeștrii ca și cei mai modești, au simțit că instrumentul trăiește sub mîinile lor atunci cînd voința creatoare și-a creat mijloacele corporale corespunzătoare pentru a se exprima la instrument. Criteriul absolut al corectitudinii și adecvării tehnice, se consideră *frumusețea tonului* pianistic, fără de care orice forță artistică ar fi inutilă. Iar acest ton, ar putea fi obținut printr-o anumită atitudine corporală adecvat, al cărei secret a fost revendicat de fiecare metodă pianistică.

Greșeala tuturor școlilor pianistice vechi constă în aceea că au crezut în existența (sau posibilitatea) unei atitudini corporale, a unei formule tehnice optime și general valabile.

Aceasta *nu există*. Totuși în strădania de a obține, pe baza unei anumite metode, secretul tonului frumos, întreaga voință creatoare a atîtora se încorda în șlefuirea părții fiziologice a tehnicii pianistice. Era firesc ca în această căutare, mecanismul corporal să se adapteze tot mai bine cerințelor voinței creatoare.

Și astfel căutînd adevărul general valabil, marii artiști au descoperit *adevărul lor, individual*. Strădania către o formă tehnică optimă și generală valabilă, rămîne încă o eroare.

Ajungem astfel în fața unui total relativism tehnic.

Fiecare individualitate artistică își crează mijloacele tehnice adecvate. Seducătoare, teza aceasta ascunde totuși pericolul haosului, al lipsei de principiu călăuzitor, al justificării arbitrarului pianistic.

În realitate, tehnica fiind o funcție a voinței creatoare, nu orice tehnică se va adapta oricărei individualități, ci va exista totdeauna o necesitate internă de adecvare. Pentru a avea o privire mai clară asupra acestor fenomene, mulțimea individualităților poate fi redusă la o tipologie, corespunzînd și unei periodizări istorice, în măsura în care tipurile psihologice principale de creatori (și interpreți), coexistente în toate epocile, au predominat totuși fiecare în anumite perioade ale istoriei muzicii. E vorba de tipul *clasic, romantic* și *expresionist* (denumire sub care autorul înglobează cam toată muzica sec. XX de la Debussy încoace). Noi l-am numi mai propriu, tip *modern interiorizat*.

Între aceste tipuri atitudinale nu sînt diferențe de valoare, nici nu există vreo delimitare istorică în repertoriul executat.

De aceea, pentru a evita o confuzie de acest ordin, autorul le mai denumește respectiv:

— tipul *static* de voință creatoare — căruia îi sînt caracteristice echilibrul și măsura, parcă după legile staticii.

— tipul *extatic* de voință creatoare — care sparge legile staticei, prin visare și beție de subiectiv, și

— tipul *expansiv* — *(interiorizat)* de voință creatoare — care iese din sfera subiect-obiect într-o generalizare superioară, tinzînd către o distanțare de realitate imediată, către abstractizare și despuierea expresiei.

Fiecare tip își va construi tehnica adecvată necesității sale de expresie

Tipul static — al cărui model clasic autorul îl vede în figura lui Hans von Bülow — pornește de la analiza operei pînă în cele mai mici detalii, din care apoi o reconstituiește ca întreg.

Scopul lui e claritatea absolută. De aici ritmica precisă și știința frazării, a respirației și culminației frazelor.

Respectul față de operă se întregește cu respectul față de instrument. Diferențierea nuanțelor se face fără a depăși limita sonorității frumoase a pianului.

În structura pieselor, însă, detaliile intră numai ca elemente constructive ale întregului. De aceea ele nu capătă niciodată, în interpretare, importanță în sine. Tempo-ul strict e lege, ca și stăpînirea absolută de sine.

Tipul acesta de artist își concentrează atenția exclusiv asupra aparatului tehnic mic — degete, poignet. Sintetizată în lucrarea lui Adolf Kullak „Die Aesthetik des Klavierspiels" (1861), tehnica statică, *presupunînd relaxarea întregii musculaturi*, nu consideră necesară participarea brațelor la cîntat. Pentru realizarea detaliului, aparatul fin. Din aceste detalii opera se construiește ca întreg, determinată de legile statice ale domeniului sonor. Această totalitate este punctul *final* al muncii artistice.

Tipul extatic — personificat de Anton Rubinstein — *pornește* de la unitatea operei. Dar nu unitatea formală, ci cea a forțelor sufletești care au generat-o, a conținutului ei emoțional.

Ideia poetică, asociații extramuzicale, stau de regulă la baza concepției interpretative a acestui tip. De aci forța irezistibilă de persuaziune a artiștilor ce-i aparțin, în contrast cu relativa uscăciune a tipului clasic (e cunoscută invidia lui Bülow față de faptul că nimeni nu observa notele false ale lui Rubinstein). Dacă tipul static urmărește mai ales desenul, conturul operei, tipul extatic e colorist prin excelență. El descoperă culoarea specifică a registrelor pianului, mai ales a basului ca fundament armonic. Clarității și transparenței tipului clasic, extaticul îi opune ceața sonoră, fondu-ul armoniilor, pasta opacă, clar-obscurul. Una din marile sale descoperiri e *jocul de pedală*. Pedala timbrală, de legătură sau de armonie, 1/2 și 1/4 de pedală, sînt efecte ca și necunoscute pînă la marea epocă a romantismului.

Tipul extatic e dominat de sensibilitatea sa, de voința de expresie, care îl obligă uneori să încalce chiar legea internă a operei. Firește, nu conștient, căci, teoretic, și el respectă textul.

Dar, sub impulsul temperamentului său artistic, el se lasă dus de un crescendo năvalnic către un accelerando, sau dimpotrivă, zăbovește pentru a gusta o sonoritate frumoasă. De aci un paradox: tipul static, plecînd de la detaliu, îl subordonează strict întregului, pe cînd tipul extatic, plecînd de la unitatea conținutului, își lasă deplină libertate în detalii, își ia timp. Unitatea de tempo e, prin aceasta, adesea compromisă. Discuția despre ceea ce e permis și nepermis, nu-și are însă locul aci. Marii artiști de tip romantic conving, chiar cu o execuție practic ratată.

Tehnica tipului extatic va pune, firește, în centrul atenției aparatul mare. Teoretizată, abia în ultimele decenii ale sec. XIX, ea a fost sintetizată definitiv mai ales de R. M. Breithaupt — „Die natürliche Klaviertechnik" (1905). Pentru exprimarea integrală a sensibilității sale, tipul extatic are nevoie de participarea integrală a corpului. Tehnica sa se creiază cu fiecare operă de artă. Liszt spunea: „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik". Voința de expresie domină relația corp-instrument.

Mișcările vor fi ample, apte a realiza tonul bogat și mare necesar extaticului. Pericolele acestei tehnici sînt însă mari: unul e lipsa de acurateță, și cursivitate, care fac imposibile unele pasaje rapide, ceea ce obligă ades la schimbări de tempo nepermise; alt pericol e, că intensitatea trăirii poate duce uneori la pierderea controlului detaliilor și asistăm atunci la o adevărată transcripție improvizată a lucrării.

Tipul expansiv (interiorizat) de artist — încarnat de Feruccio Busoni — reprezintă o sinteză a celor de mai sus. El se caracterizează *negativ* — prin repulsia față de lipsa de măsură a extaticului, dar și față de recea obiectivitate a clasicului.

Pozitiv — el atinge obiectivitatea prin depășirea, transfigurarea, maturizarea subiectivului. Tipul expansiv urăște sensualitatea extaticului. El e străin și de lucrul de filigran al clasicului, dar mai mult de beția de sunete. Ceea ce îl caracterizează e *grandoarea construcției în unități mari*. Față de desenul sec al clasicului și de culoarea romantică, expansivul pune la bază *suprafața* ca noțiune componistică, de structură. Alternarea, opunerea, gradarea suprafețelor, e modul de a gîndi muzical al expansivului (de aci și apropierea de muzica lui Bach — construită în terase). Această arhitectonică în suprafețe largi, dă operei o unitate stringentă și o plasticitate care o situează deasupra construcției statice (cu un caracter ades cerebral), ca și celei extatice.

Tehnicește, Busoni era descris ca avînd, „antebrațul țeapăn". Tehnica tipului expansiv e *tehnica fixației*, nu numai a antebrațului, ci legătura întregului aparat într-o unitate absolută.

Pentru fiecare suprafață e necesară o formă tehnică unitară. Teoretic, această tehnică nu a fost încă sintetizată exhaustiv. Parțial intuită de Elisabeth Caland — „Das Künstlerische Klavierspiel" (1905) ea stă la baza lucrării lui Leimer-Gieseking, „Modernes Klavierspiel" (1931). Există însă o metodă practică, încă prea puțin cunoscută „Klavierübung" a lui Busoni, în 10 caiete.

Din analiza ei, se conturează tehnica bazată pe fixarea întregului aparat, care dă maxima precizie, egalitate, siguranță a tehnicii și a memoriei. Ea prezintă însă pericolul unei anumite rigidități.

Ca o extindere a acestei tehnici, ca și a celei extatice, amintim participarea necesară a torsului și a întregului orgnism în unele lucrări postromantice sau moderne, ce reclamă o mare cheltuială de forță. Ea a fost explicată de Kurt Johnen în „Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels".

Iată așa dar principalele orientări tehnice, reduse la o tipologie psiho-estetică generală. Desigur, aceste tipuri, ca orice scheme, nu reprezintă viața în diversitatea ei. Fiecare individualitate artistică e un amestec de elemente din fiecare tip. Dozarea amestecului, a raportului între aceste elemente, e o treabă grea.

Ea nu se realizează pe cale rațională și uneori nici intuitiv. Viața singură va decide calea de dezvoltare proprie fiecărui pianist. Care e atunci rolul pedagogului ? Să recunoască necesitatea internă, apartenența tipologică a elevului și să-l îndrume pe calea care-i e naturală.

Aceasta, însă, nu e evidentă de la început. Ea apare tocmai în procesul specific al muncii pianistice : *munca asupra tehnicii.*

În acest proces, principala misiune pedagogică e de a crea și menține un permanent echilibru între activitatea sferei auditive și a celei motorice, precum și între diferitele părți ale aparatului motoric.

Pentru a menține echilibrul motoric, prima problemă ce se pune e cea a premiselor exterior-corporale ale tehnicii. Aci și-ar avea locul discuția despre poziția mîinii și degetelor. Autorul consideră că forma și suplețea mîinii e mai mult un *rezultat* decît o premisă a studiului.

Cît privește poziția degetelor, rotund adunate sau mai întinse, ea e — neimportantă. Esențial e să nu se formeze unghiuri de nici un fel, ca degetele să-și păstreze fermitatea. Poziția întinsă dă o sensitivitate mai pronunțată, curbura mai accentuată mărește precizia. Ambele poziții sînt bune și trebuie cunoscute. O atenție deosebită necesită degetul 1. El trebuie menținut suplu și rotunjit (fără exagerare).

Aceeași atitudine trebuie adoptată în privința formei și poziției mîinii. Mîna plată a școlii vechi (vezi mîna lui Liszt, Sauer), sau cea accentuat boltită, pretinsă de școala vieneză a lui Leschetitzky, prezintă fiecare avantaje. Ultima dă fermitate mîinilor prea moi. Cea dintîi e necesară însă, măcar temporar, mîinilor rigide, tari, pentru a dobîndi suplețe, mobilitate și adaptabilitate.

Mai importantă, pentru perioada studiului, e problema înclinării mîinii spre degetul 5 („supinație"), sau spre degetul 1 („pronație"). Ultima e mai artificială, dar dă rezultate sigure. Totuși și supinația se întîlnește la mulți pianiști mari. Leonid Kreutzer o considera (și nu fără temei) ca forma propriu zis normală. Poziția poignet-ului, după multe oscilații, tinde din nou a se fixa mai jos, pentru un mai bun contact cu claviatura.

Odată premisele generale stabilite, întrebarea care se pune imediat e : pe baza cărui principiu, a cărui tip de tehnică se va realiza echilibrul psiho-motoric ? Aci e miezul întregii dispute despre metodă, fiecare apărînd și justificînd punctul propriu de vedere. Aci decide numai *reușita,* punctul de vedere pragmatic.

E dovedit că, la elevii cu dotare medie, nu e indicat ca, la început, degetele să suporte *în mod pasiv* greutatea și apăsarea brațului. De asemenea, psihologic nu sînt indicate neglijarea punctului final al aparatului motoric — contactul cu claviatura — și concentrarea asupra unei verigi intermediare. Din cele trei elemente principale ale aparatului motoric-degete, braț umăr-spate, —, antrenamentul trebuie deci să înceapă cu degetele, în tehnica statică, *corect aplicată.* Subliniem corect aplicată, căci tocmai tehnica statică a fost cel mai mult compromisă prin aplicarea eronată.

Prima eroare gravă a fost de o formă o musculatură atletică, pentru a dezvolta forța degetelor. Adevărul e că, nu prin apăsare, ci prin *elanul rapid* al articulației se obține forța.

De aci, primul principiu al tehnicii statice : *Forța degetelor stă în viteză aruncării.*

A doua eroare era concepția degetelor izolate, rupte de restul aparatului. Aceasta poate duce la crisparea ireparabilă a întregului aparat tehnic.

Premisa tehnicii statice corecte stă în relaxarea întregului organism, în brațul liber, atîrnînd natural, recomandat încă de Ph. Em. Bach.

De aci, al II-lea principiu : *Fiecare deget să acționeze dintr-o poziție favorabilă a întregului aparat.* Aceasta nu se poate obține decît deplasînd greutatea brațului în dreptul fiecărui deget, prin cedări, *adaptări laterale* (seitliche Anpassung) ale poignet-ului, care au menirea de a menține în permanență *axa* (dreptă) *imaginară* între vîrful degetului și braț. Astfel se menține unitatea deplină a aparatului, de la umăr la vîrful degetului, încît senzația e ca și cînd fiecare deget ar atîrna direct de umăr.

Dezvoltarea tehnicii se face, în etapa următoare, prin adăugarea elementelor tehnicii extatice, de brațe. Aceasta se însușește însă, nu prin grefare pe scheletul tehnicii statice, ci separat, fără a amesteca planul psihic al fiecăreia. Autorul recomandă, de pildă, ca tenica de brațe să fie învățată în *joacă* la pian, în timp ce *studiul* se face mai departe în tehnica clasică. Astfel copilul va avea 2 sfere distincte, în care va putea progresa *paralel,* pînă în momentul cînd va fi destul de sigur pe mișcări, pentru a putea prelua conștient și tehnica extatică în studiul ordonat. Pe această cale se evită atît *pericolul confuziei și dezorientării,* ca și al *unilateralității.*

Tehnica expansivă, prin pericolul rigidității, nu e adecvată pentru primele stadii. Ea trebuie lăsată pentru mai tîrziu, și dezvoltată natural, prin fixarea tehnicii extatice, în momentul cînd inteligența generală și muzicală a elevului va fi atins un anumit grad de dezvoltare.

(Va urma)

Arta corului

Madrigal

In ultimii ani, în peisajul nostru cultural-artistic s-a afirmat o nouă și originală formație — corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, condus de talentatul dirijor Marin Constantin.

Încă de la primele sale manifestări, datorită muncii pe care o depune, „Madrigalul" s-a impus cu autoritate atît în țară cît și peste hotare. Inițiativa înființării acestei formații corale aparține lui Marin Constantin care, în anul 1963, a trecut la organizarea ei în cadrul catedrei de cor și dirijat coral a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. „Madrigalul" este alcătuit din tineri studenți aparținînd anilor I—V de studii, de la secțiile profesori muzică și canto, selecționați după criteriul aptitudinilor artistice și al posibilităților tehnice.

Calitatea artistică a acestui tînăr colectiv artistic nu poate fi înțeleasă decît ca rezultatul unei munci stăruitoare sub îndrumarea creatoare a dirijorului Marin Constantin. „Madrigalul" constituie o continuare firească, pe treaptă superioară, a tradițiilor noastre corale valoroase, reprezentînd o sinteză creatoare a celor mai renumite școli în acest domeniu pe plan mondial, cu propria noastră școală. Concepția interpretativă, unitară, a ansamblului se invederează și în faptul că formația este îndrumată spre stăpînirea diferitelor stiluri muzicale.

Caracteristică pentru arta „Madrigalului" este frumusețea sonoră, sensibilitatea, finețea și profunzimea expresiei muzicale, însușiri ce se sprijină pe o stăpînire desăvîrșită a elementelor tehnice. Omogenitatea, acuratețea, coloritul ca și folosirea unui vast potențial de nuanțe, metrică și mișcare, constituie mijloace ale expresiei muzicale, care sînt permanent în atenția interpreților acestui ansamblu.

Studierea și însușirea repertoriului se face după o metodă strict științifică de lucru, mergîndu-se la aprofundarea lucrărilor în cele mai mici amănunte. Întreaga activitate de pregătire a repertoriului are la bază și înțelegerea științifico-rațională a textului poetic și muzical. Aceasta conferă interpretării trăinicie și forță de convingere, deschizînd mari posibilități de redare creatoare a operei de artă.

Dar ceea ce impresionează este nu numai valoarea interpretativă deosebită ci și varietatea repertoriului abordat. Astfel, din repertoriul formației fac parte madrigale, chanson-uri, canzone, balade, lieduri polifonice și motete de Palestrina, Monteverdi, Marenzio, Bonnet, Lasso, Hassler, Widmann, Morley, Dowland, Gibbons, Weelkes etc. Între creatorii contemporani se numără numele lui Webern, Nono, Strawinsky, Britten. De asemenea, formația corală „Madrigal" a abordat și lucrări mai mari vocal-instrumentale ca „Friedensode" de Händel, „Magnificat" sau „Phoebus și Pan" de Bach.

Creația românească clasică și contemporană ocupă un loc de seamă în repertoriul „Madrigalului", în scopul popularizării acesteia în țară și peste hotare. Menționăm „Păstorița" de Marțian Negrea, „Sîrba" de Gh. Danga, „Alunelul" de N. Lungu, „Fluturele" de St. Popescu, „Suită din Oaș" de Dariu Pop, piese corale de I. Chirescu, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Gh. Dumitrescu, D. Capoianu.

Măiestria artistică a corului „Madrigal" a fost confirmată ori de cîte ori acesta a avut prilejul să participe la evenimentele cultural-artistice de mare însemnătate națională și internațională. La un an de la înființarea sa, corul a cunoscut primul succes internațional la concursul și festivalul „George Enescu" de la București — 1964. În toamna aceluiași an susține o serie de concerte în cadrul manifestărilor prilejuite de sărbătorirea centenarului Conservatorului bucureștean, concerte ce s-au bucurat de o caldă primire din partea publicului și a profesioniștilor, recunoscînd în această formație una din cele mai reprezentative expresii ale artei noastre interpretative. Excelentul

debut în țară va fi continuat și pe plan internațional. În vara anului 1965, formația de cameră „Madrigal" a fost invitată să participe la Festivalul internațional Händel de la Halle, în Republica Democrată Germană. Succesul a fost însemnat avînd în vedere faptul că aici se întîlniseră personalități de seamă ale vieții muzicale internaționale, ca și formații artistice de prim rang din diferite țări; de asemenea, trebuie să adăugăm tradiția artistică și competența gazdelor, care au primit cu multă căldură manifestările „Madrigalului românesc". Presa a adus elogii, înserînd în paginile ziarelor titluri semnificative ca: „Arta desăvîrșită a Madrigalului bucureștean" (Leipziger Volkszeitung), „Eminentul cor bucureștean" (Kultur) sau „Furtună de aplauze la Madrigal" (Der Neue Weg) etc. Era recunoașterea unei arte de înaltă clasă purtată cu cinste de mesagerii poporului nostru. În toate concertele pe care le-a avut de susținut la Halle, Dresda, Frankfurt pe Oder, Leipzig, Berlin, formația și dirijorul ei au cucerit noi admiratori.

Concertele Madrigalului nostru înseamnă o certă și autoritară consacrare internațională. În acest context apreciem și rezultatele recentului turneu efectuat în Cehoslovacia. Formația studențească a Conservatorului din București a fost prezentă de data aceasta la unul din cele mai cunoscute și importante evenimente artistice muzicale internaționale, festivalul „Primăvara la Praga". Avînd prilejul să însoțesc formația în toate manifestările ei internaționale, pot aprecia cu toată certitudinea faptul că „Madrigalul românesc" a cucerit la acest festival noi piscuri în drumul către perfecționarea artistică. Concertele sale au fost impresionante, constituind — după propria mărturisire a gazdelor — unul dintre punctele culminante ale acestei întîlniri artistice, alături de manifestări susținute de muzicieni de renume ca Arthur Rubinstein, Heinz Walberg, David Oistrah, Roberto Benzi, Nikita Magaloff, Fritz Wunderlich, Gerard Souzay, ca și a concertelor Orchestrei de cameră pragheze — fără dirijor — Orchestrei de cameră engleze condusă de Charles Mackeras, Corului Siengakademie din Viena. Aprecierile exprimate în unanimitate de specialiști, personalități ale vieții muzicale internaționale, ca și de presă, radio, public, au fost superlative. Astfel ziarul Svobodné Slovo folosește expresia un „mic miracol de prelucrare artistică" în timp ce Lidova Democracia relatează despre „un impunător concert coral".

Considerăm că nivelul artistic la care a ajuns această formație ar putea creia noi posibilități de emulație pentru îmbunătățirea activității catedrelor de dirijat coral de la toate Conservatoarele din țara noastră. Asemenea preocupări pe linia didactică ar trebui, după părerea noastră, să vizeze în aceeași măsură pregătirea viitorilor dirijori în cadrul claselor de dirijat coral-specialitate, ca și educația fiecărui corist în parte și a ansamblului în întregul său.

Cronicarii muzicali ai mai multor ziare românești și străine au rămas surprinși de calitatea și acuratețea emisiei, de omogenitatea și consistența sonoră a fiecărei imagini muzicale, de posibilitatea de asimilare a stilurilor și de integrare în spiritul pieselor din epoci și de concepții atît de diferite.

Vocile au fost alese cu atenție, astfel încît să fie cît mai omogene, cît mai egale, ca ambitus și volum. *Emisia* sonoră se efectuează în virtutea principiului *„non vibrato"* — principiu ce s-a dovedit apt interpretării pieselor corale polifonice, preclasice și moderne.

Problema găsirii unui *mod de amplasare* a membrilor formației în scopul omogenizării totale, al spațializării și chiar al stereofonizării sonorităților, l-a preocupat de multă vreme pe dirijorul Marin Constantin. Sistemul obișnuit de compartimentare a vocilor făcea imposibilă — mai ales în cazul muzicii polifonice — nivelarea timbrală și egalizarea perfectă, pe toată întinderea, a sunetelor instrumentului viu care este corul. Un prim pas în această direcție a fost făcut prin mixajul vocilor de sopran-altist-tenor-bas (analog mixajului practicat de formația corală americană „Oberlin"). De curînd, într-unul din concertele susținute în Cehoslovacia, Marin Constantin a utilizat un amplasament aparte, membrii formației fiind așezați mixt și la distanță între ei. În felul acesta a crescut puterea de concentrare a formației, a fost stimulat cîntatul cu interes în ansamblu; asimilarea structurală a lucrării interpretate dînd fiecărui membru, în același timp, o funcție solistică încadrată în unitatea edificiului sonor. Bineînțeles că acest mod de amplasare, cu toate implicațiile ce decurg din el, presupune cunoașterea profundă, din toate punctele de vedere — dinamic și agogic — atît a partidei proprii cît și a întregii partituri, de către fiecare corist în parte.

Învingerea dificultăților de ordin tehnic nu este pentru corul *„Madrigal"* un obiectiv în sine, ci un auxiliar de care, slujindu-se, se concentrează apoi asupra problemei redării ideilor și sentimentelor.

Omogenitatea tehnică a formației este grefată pe omogenitatea psihică. „Firescul redării conținutului, a laturii afective, este pentru noi țelul suprem al interpretării" — ne-a declarat Marin Constantin.

În privința modului de a vedea și gîndi muzica Renașterii, se caută depășirea limitelor impuse de dogme, în sensul preluării fondului de idei și sentimente ale acestei muzici și prezentării lui în relația interpret-auditor, în spiritul propriu vremii noastre.

FLORIAN LUNGU

* * *

Vara acestui an va constitui pentru „Madrigal" o nouă etapă de pregătire temeinică, de lărgire și primenire a repertoriului, de perfecționare a interpretării, în vederea unor noi turnee peste granițe. În toamnă corul „Madrigal" al Conservatorului din București este invitat să participe la trei însemnate evenimente muzicale internaționale: la Festivalul internațional de artă muzicală clasică și sacră de la Paris, la „Zilele festive ale Budapestei" și, în Republica Populară Polonă, la „Ars antiqua Europae orientalis". Sîntem convinși că prezența sa la fiecare din aceste manifestări internaționale va consemna tot atîtea strălucite succese ale artei și școlii corale românești.

VASILE DINU

În cadrul Festivalului de primăvară din Praga, în dimineața duminicii de 22 mai, corul român „Madrigal" a dat, la „Dum Umlcu — Dvorakova Sin", un concert care a produs o puternică impresie asupra nenumăraților ascultători.

Cu o remarcabilă capacitate de pătrundere a comorilor polifoniei din timpul Renașterii și barocului, dirijorul Marin Constantin a redat împreună cu corul său 19 bucăți din tezaurul muzical al sec. XVI și XVII într-o interpretare care — fără a exagera — poate fi calificată ca ideală. Corul a cîntat cu o omogenitate de sunet desăvîrșită : avea un ton lipsit de vibrație, totuși pătruns de un sunet pur și expresiv.

În plus, Marin Constantin a acordat o atenție deosebită dinamicii și accentelor precum și articulării și dicțiunii textelor cîntate. Astfel, el a știut să realizeze acel sunet lipsit de granițe materiale, care a făcut ca interpretarea acestei muzici a Renașterii și barocului să fie de o remarcabilă frumusețe.

Și din punct de vedere al tehnicii vocale nu au existat obstacole pentru acești tineri cîntăreți, care stăpînesc emisiunile vocale, intonația și justa integrare în armonie. Se poate spune că totul a fost perfect.

Prin toate aceste calități, corul a știut să parcurgă toate trptele emoției umane pînă la o expresie care a atins în recital o plinătate pe drept cuvînt unică. Cît de bine a știut corul să se redreseze, după apariția ușoarei oboseli de după pauză. înaltul nivel al interpreților s-a menținut și în continuare.

Am remarcat mai întîi senina interpretare a lui „I vagi fiori" a lui Palestrina, care a emoționat profund. Apoi, s-a executat minunatul cîntec „Madona mia cara" a compozitorului renascentist din Țările de Jos, Roland Lasus cîntecul plin de strălucire „Ecce quamodo moritur" de J. Handl. Trebuie special remarcate cele trei creații românești ale lui Pop, Negrea și Danga, care, de asemenea, au fost executate cu strălucire și cu mult umor.

Dacă mai ținem seama de faptul că strălucitul program a cappella a fost cîntat fără distonări, trebuie să relevăm măiestria cu care știe acest disciplinat cor să-și interpreteze variatul repertoriu.

A fost o dimineață de o rară desfătare artistică.

IDO EYL (Olanda)

Meridiane muzicale

NOTE

GENEVA (16—17 aprilie) :
Congresul Federației concursurilor internaționale de muzică ;

PRAGA (aprilie)
Festivalul spectacolelor contemporane de operă ;

PRAGA (mai) :
Concursul internațional de orgă

MOSCOVA (mai/iunie)
Concursul internațional Ceiakovski

POZNAN (mai)
Zilele festive ale muzicii contemporane.

PRAGA (12 mai — 3 iunie) :
Primăvara la Praga.

LEIPZIG (28 — 3 iunie) :
Festivalul internațional Bach.

HALLE (4—9 iunie) :
Festivalul Händel

PARIS (6—11 iunie)
Tribuna compozitorilor

PRAGA (9—15 iunie)
Congresul CISAC — Conferința internațională a societății autorilor și compozitorilor.

ROTTERDAM (21—23 iunie)
Al 5-lea Congres IMC — Consiliul internațional al muzicii. Tema : „Compozitor și public, astăzi" :

VIENA (31 mai — 10 iuni)
Seminar IMZ — Centrul internațional de muzică. Tema : „Opera la televiziune".

LEGON — ACCRA (26 iulie — 4 august)
A 18-a Conferință a IFMC — Consiliul internațional de folclor muzical. Teme : „Răspîndirea muzicii populare" și „Tehnici polifonice în muzica și dansul popular".

BERLIN (3—13 iulie)
Seminarul internațional al dirijorilor de cor.

WEIMAR (5—20 iulie)
Seminar internațional de muzică.

SOPOT (iunie/iulie)
Zilele festive ale muzicii contemporane.

STOCKHOLM (9—16 septembrie)
Festivalul mondial al Societății internaționale de muzică contemporană.

VARȘOVIA (6—8 septembrie)
Congresul internațional AIBM — Asociația internațională a bibliotecilor muzicale.

PARIS (septembrie)
Congresul FIP — Federația internațională a fonotecilor.

BYDGOSZCZ (10—16 septembrie)
Congresul internațional muzicologic al muzicii slave vechi.

WEIMAR (20—23 septembrie)
Congresul internațional al Societății de muzicologie.

OPATJA (octombrie)
Zilele festive ale muzicii contemporane iugoslave

BUDAPESTA (septembrie/oct.)
Al 19-lea Concurs internațional de pian Liszt-Bartok

ZWICKAU (16—27 oct.)
Al 4-lea Concurs Internațional (pian și canto) „Robert Schumann".

Sfîrşit de stagiune

Stagiunea muzicală luînd sfîrşit, se cuvine să aruncăm retrospectiv o privire asupra ei, în gîndul de a desluşi unele linii mai importante după care s-a desfăşurat, desprinzînd totodată şi anumite concluzii.

Cele trei mari orchestre simfonice, a Filarmonicii „George Enescu", a Radioteleviziunii şi Cinematografiei, la care alăturăm, cu bună inimă şi orchestra Operei precum şi cea de studio a Radioteleviziunii, s-au valorificat după cum au fost mai bine sau mai slab dirijate. Am putut aprecia însă şlefuirea lor de ansamblu precum şi calităţile superioare ale unor şefi de pupitre, de cîte ori s-au aflat sub o baghetă experimentată sau chiar, pur şi simplu, sub o mînă inspirată. Căci de la regretatul Scherchen care, cu zeci de ani în urmă, ne-a impresionat ca unul ce avusese curajul să se prezinte fără baghetă în faţa orchestrei, pînă la Cluytens, Prêtre şi recentisim, chiar Vavayanis, tot mai mulţi sînt sefii de orchestră ce-şi propun să renunţe la acest accesoriu dirijoral. Dar revenim, spre a arăta că alături de dirijorii noştri cunoscuţi şi apreciaţi am urmărit calitatea orchestrelor menţionate, foarte variabilă, în funcţie de faptul că erau conduse de Igor Markevitch, Anatole Fistoulari, Roberto Benzi, sau de un Gika Zdravkovič — acesta din urmă înclinat să impulsioneze orchestra către sonorităţi cît mai intense şi nediferenţiate. O primă concluzie este aceea ca solicitarea oaspeţilor de peste hotare — şi nu este pentru prima oară cînd aducem această importantă problemă în discuţie — să se facă de către OSTA, cu mai multă atenţie, cu mai mult discernămînt, după o mai largă informaţie nu numai peste hotare dar şi la noi în ţară, în raport cu exigenţele publicului şi ale criticii. De aici şi concluzia subsidiară ca fiecare factor mai mult sau mai puţin de răspundere să arate, cu toată urbanitatea şi decenţa, desigur, dar să arate, de fiecare dată cum s-au prezentat dirijorii ca şi soliştii.

Am avut în cursul anului muzical încheiat soliști de seamă ca Wilhelm Kempff, David Oistrah, Dmitri Başkirov, Harry Datyner, Leonid Kogan, Jeanne Loriod ş.a., care au dat un plus de strălucire vieţii muzicale. Trebuie să recunoaştem însă că faţă de multitudinea concertelor, numărul soliştilor de prima mărime este destul de redus. Ceilalţi oaspeţi, cu regret, nu reuşesc să revină cu toată promptitudinea ce s-ar cere în memoria noastră, a celor ce i-au urmărit. Sub acest raport se pare că O.S.T.A. a ţinut numai parţial seamă de critica privind pe anumiţi soliști oaspeţi şi nu i-a mai programat la orchestrele din capitală. Dar şi aici este de făcut observaţia că Filarmonici ca cele din Cluj, Iaşi, Timişoara ş.a. nu trebuiesc năpăstuite cu asemenea valori pe care unele agenţii de peste hotare ar fi încă înclinate să le socotească mai mult sau mai puţin „bonnes pour l'orient". Atitudinea amabilă dar netă în a refuza, în cadrul schimburilor artistice, pe soliştii care nu au corespuns pe de-a întregul aşteptărilor este, pe viitor, cea mai recomandabilă, cîtă vreme o seamă de interpreţi ai noştri se prezintă la un nivel artistic superior lor. Din acest punct de vedere e de subliniat atenţia pe care atît Filarmonica „George Enescu" cît şi orchestra simfonică a Radioteleviziunii au acordat-o dirijorilor şi soliştilor din principalele oraşe ale ţării, prezenţi în concertele stagiunii curente: Antonin Ciolan, Nicolae Boboc, Emil Simon, Ion Baciu, Remus Georgescu, George Halmoş, Gabriel Amiraş etc., etc.

Dar încă odată, în domeniul artei, poate mai mult ca oriunde, complezenţele nu intră şi nu trebuie să intre, în joc. De altfel, oricine parcurge presa de peste hotare se poate uşor convinge de acest lucru şi indulgenţele faţă de oaspeţii străini nu sînt recomandabile. Ne vom îngădui un singur exemplu. La ora actuală numele actorului şi regizorului Jean-Louis Barrault străluceşte, cum se ştie, nu numai la Opera mare din Paris, dar şi la Metropolitan Opera din New York, ca şi la Scala din Milano, unde a pus în scenă o seamă de lucrări din teatrul muzical. Datorită intervenţiei sale personale, a prestigiului de care se bucură, Metropolitan Opera din New York a venit în acest an la Paris — ceea ce nu se mai întîmplase de peste o jumătate de veac. Cu acest prilej, ca un omagiu adus culturii franceze, directorul general Bing, care de peste 15 ani se află în fruntea Metropolitanului, a prezentat cunoscutele opere inspirate de Beaumarchais: *Bărbierul din Sevilla* şi *Nunta lui Figaro*. Ne-am fi aşteptat la o critică elo-

gioasă, cel puțin din deferență pentru această politețe, pentru această indiscutabilă curtoazie. De unde! Iată cum sună un scurt fragment din cronica apărută sub semnătura lui Marcel Schneider, în *Spectacles*, referitoare la Nunta lui Figaro: „Met. (Metropolitan) ne-a oferit într-un decor și costume îngrozitoare (affreux) o punere în scenă lîncedă, o trupă care, exceptînd Alva și Fernando Corena, bas buf de mare clasă, nu posedă nici stilul, nici antrenul, nici chipul de a juca pe care îl reclamă Rossini...". Închidem paranteza fără comentarii.

În complexul vieții noastre muzicale, programele de concert reprezintă o componentă dintre cele mai importante. Fără îndoială, că, anticipativ au fost judecate, cîntărite, echilibrate. Unele programe exclusiv Bach, Haydn, Mozart, ori Beethoven, ca și anumite programe cu caracter festiv ori comemorativ (Sibelius, Mahler etc) au fost în măsură să ofere ascultătorilor, datorită caracterului lor unitar, o imagine mai bine conturată despre personalitatea, despre stilul compozitorilor respectivi. Alte programe au apărut bine echilibrate cu lucrări din domeniul muzicii preclasice, clasice, romantice și contemporane. S-a observat, în linii mari, o atenție deosebită dată în deosebi muzicii clasice și contemporane, mai puțin celei romantice. Este de subliniat de altfel că Bach, Vivaldi, Haydn, Mozart, Beethoven, fac totdeauna săli pline. Sînt însă o seamă de lucrări — nu spunem compozitori — care au ajuns să intereseze mai puțin chiar și pe cei ce nu au încărunțit tot ascultîndu-le: Concerte de vioară de Bruch, Paganini, Glazunov, de pian de St. Saëns etc. etc. Trecem peste faptul că o aceeași lucrare simfonică se execută la un interval de timp adesea foarte scurt de către cele două mari orchestre simfonice și, uneori, chiar de aceeași orchestră. Sînt eventualități probabil, mai greu de evitat. Dar ceea ce s-ar impune cu necesitate este o mai mare exigență în ceea ce privește programele propuse de oaspeții — dirijori și soliști — de peste hotare. Este adevărat, au fost unele lucrări prezentate în primă audiție ca de exemplu *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Honegger cîntat de Reine Flachot sau cel pentru *Ondes Martenot și orchestră* de Jolivet, interpretat de Jeanne Loriod. Ele au deșteptat — cu deosebire cea de a doua — un vădit interes în rîndurile publicului. Asemenea mici — cum să le spunem — evenimente muzicale sînt totdeauna dezirabile. Ele înviorează viața de concert. Cu atît mai mult se cade să le acordăm atenție, să le favorizăm.

Cu un sentiment de bucurie patriotică subliniem grija deosebită cu care conducerea orchestrelor menționate promovează creația românească. Noi am trăit vremea cînd muzica românească — am arătat și cu alte prilejuri — era o cenușereasă pe care publicul snob de odinioară o disprețuia. Eforturile lui George Enescu, ale compozitorului Mihail Jora care nu odată s-a suit la pupitrul Filarmonicii în calitate de dirijor, ale lui George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Nona Ottescu ș.a. de a face cunoscută creația simfonică românească nu reușeau să învingă indiferența totală a oficialității și nici pe a celor care nu erau nici pregătiți nici dispuși să aprecieze muzica realizată de compozitorii noștri. Azi lucrurile s-au schimbat. Un public nou care urmărește cu consecvență viața muzicală și evoluția compozitorilor noștri participă cu entuziasm la prezentarea lucrărilor noi manifestîndu-și satisfacția, cerînd nu rareori bisarea acestora.

Referindu-ne numai la lucrările simfonice românești vom arăta că Filarmonica „George Enescu" a prezentat în primă audiție Simfonia a XVII de Dimitrie Cuclin, Cantata *Comunistul* de Andrei Porfetye, Simfonia a II-a (Spilberck) de Doru Popovici, Concertul pentru suflători, pian și percuție de Walter Mihai Klepper, *Incantații* de Cornel Țăranu ș.a. Cît privește Radioteleviziunea, aici au fost prezentate nu mai puțin de treizeci de prime audiții — jumătate din acestea românești, printre care *Concertul al II-lea pentru vioară și orchestră* de Alfred Mendelsohn, una dintre ultimele lucrări ale regretatului compozitor, poemul simfonic *Vis comic* de Theodor Grigoriu, *Variațiuni simfonice* de Wilhelm Berger, *Concertul pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Liviu Glodeanu, *Simfonia I-a* de Adrian Rațiu, *Variațiuni cinematografice* de Dumitru Capoianu, *Cantata pentru cor feminin și orchestră* de Doru Popovici, *Laude* de Aurel Stroe, *Simetrii* de Cornel Țăranu, etc. Revine revistei noastre datoria de a se ocupa îndeaproape de aceste interesante lucrări.

Radioteleviziunea a avut o largă viziune asupra necesității de promovare a creației noi românești.

Dirijorul Iosif Conta a prezentat, între altele, în primă audiție, Partea I-a *Allegro appassionato* din Simfonia IV-a de George Enescu — lucrare rămasă, la moartea compozitorului, neterminată. Audiția acestui fragment cu pronunțat caracter lirico-dramatic ne-a întregit imaginea despre personalitatea creatoare a lui George Enescu. Tot Iosif Conta a dirijat în primă audiție poemul vocal-simfonic *Sburătorul de larg*, pentru bariton, cor și orchestră, de Gheorghe Dumitrescu, pe versuri de Cicerone Teodorescu.

Orchestra de studio s-a manifestat, la rîndul ei, cu succes crescînd, renunțînd într-o bună măsură la acele programe compozite care comunicau adeseori concertelor un caracter vecin cu cel al concertelor de estradă. Sînt de citat unele prime audiții din muzica preclasică, spre exemplu *Didona și Enea* de Purcell (dirijor Constantin Bobescu). Dirijorul Liviu Ionescu a realizat pe de altă parte ciclul *Vivaldi — Haendel — Mozart* prezentînd de asemenea și muzică contemporană de Dallapiccola, Gershwin, Aurel Stroe iar Carol Litvin de Ravel (Copilul și vrăjile) și Poulenc (Vocea umană) — toate în primă audiție. Orchestra de studio a vădit o incontestabilă creștere a potențialului ei artistic — ceea ce subliniem cu satisfacție, în gîndul că va continua și întări în viitoarea stagiune această rodnică activitate ce s-a dovedit că atrage mase tot mai largi de ascultători.

Orchestra simfonică a Cinematografiei și-a majorat capacitatea de a răspunde, mai mult sau mai puțin satisfăcător, anumitor probleme de ordin tehnic ridicate de execuția muzicii contemporane. Un exemplu în această privință ni l-a oferit concertul simfonic de închidere, dirijat de Paul Popescu. A fost un lung program de prime audiții românești, în cadrul căruia s-au audiat lucrări de Alfred Mendelsohn (O mișcare din concertul pentru orchestră op. postum), Simfonia

a III-a de Gheorghe Dumitrescu, precum și unele creații noi ale tinerilor compozitori *(Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție)* de Aurel Stroe, *Omagiu lui Palestrina* de Doru Popovici, *Omagiu lui Brâncuși* de Costin Miereanu, precum și *Cîntecul stelelor* — cantată pentru soprană și circa 20 solişti instrumentişti, scrisă de Mihai M. Celarianu pe o poezie indiană tradusă de Blaga). Citățm toate aceste lucrări — unele cu neobișnuite exigențe de execuție — pentru a sublinia efortul remarcabil al orchestrei și al dirijorului Paul Popescu, popularizator consecvent al creației românești, și în general al creației contemporane de „avangardă".

Relevăm cu toată atenția meritată avîntul juvenil cu care dirijorii Mircea Basarab la Filarmonica „George Enescu" și Iosif Conta la Radioteleviziune au întreprins cicluri întregi „Beethoven" pentru studenți, totdeauna cu săli arhipline — ceea ce dovedește că muzica aceasta melodioasă, clară, emoționantă este necontenit iubită, dorită și prețuită de către tineret.

Am sugera totuși ca aceste cicluri ce raliază sufragiile majorității tineretului studios, să fie valorificate cu și mai multă eficiență în sensul că, alături de Beethoven, să includă și muzica altor mari clasici: Bach, Haydn, Mozart.

Nu uităm pe dirijorul Mircea Cristescu care a desfășurat o vie activitate concertistică la Filarmonica „George Enescu", unde a prezentat, între altele, lucrări în primă audiție de autori români, oratoriul „Creațiunea" de Haydn ș.a. A dirijat de asemenea în principalele orașe ale țării precum și peste hotare, totdeauna cu succes.

Această privire fugitivă, și de la sine înțeles lacunară, asupra stagiunii simfonice încheiate, ne dă dreptul să o considerăm, în pofida deficiențelor amintite, bogată, interesantă, instructivă. Cu împlinirea exigențelor menționate Bucureștiul va dovedi mai departe că își merită — poate azi mai mult ca oricînd — reputația de centru muzical european.

J. V.-PANDELESCU

*

* *

O privire de ansamblu asupra stagiunii de muzică de cameră organizată de Filarmonica „George Enescu" lasă să se întrevadă existența unui plan director cu linii de orientare bine definite. Recitaluri vocale și instrumentale cu artiștii români și cu oaspeți de peste hotare, seri de sonate, de trio-uri, cvartete sau cvintete, concerte ale unor orchestre de cameră au permis publicului iubitor al muzicii de cameră să ia contact cu un repertoriu de mare diversitate, mergînd de la creația preclasicilor pînă la aceea a autorilor contemporani. Muzica românească și-a găsit, în mod firesc, un loc de cinste în repertoriile interpreților programați. Alături de lucrări consacrate, numeroase prime audiții au confirmat preocuparea compozitorilor noștri pentru cultivarea variatelor forme și genuri ale muzicii de cameră. Se cuvin a fi citate în acest sens, între altele, sonatele de Tudor Ciortea (pentru clarinet și pian), Pascal Bentoiu (pentru vioară și pian), Liviu Glodeanu (pentru pian), Cvartetele de coarde de Zeno Vancea (nr. 4) și Alfred Mendelsohn (nr. 5), Trio-ul pentru flaut, violă și violoncel de Wilhelm Berger, Invențiunile pentru cvintet de suflători și percuție de Liviu Glodeanu, creații care, cu toate deosebirile de stil legate de personalitatea distinctă a autorilor, denotă intenția lor comună de a contribui la edificarea unui repertoriu românesc de muzică de cameră cu un profil specific.

Un evident spirit de exigență a prezidat și la alegerea lucrărilor românești prezentate în reluare: Cvartetele de coarde de Mihail Jora și Ionel Perlea, cvintetele de Mihail Andricu („Novelete"), Sigismund Toduță, Ludovic Feldman și Cornel Trăilescu, Dansurile românești de Dinu Lipatti, Sonate pentru vioară și pian de Wilhelm Berger, Sonatina pentru vioară și pian de Paul Constantinescu etc. Numele lui George Enescu l-am întîlnit însă doar o singură dată pe afișe, la recitalul de sonate al violonistei Cornelia Bronzetti și al pianistei Victoria Ștefănescu (cu sonata nr. 2). Credem că se cuvine ca opera compozitorului care figurează pe frontispiciul Filarmonicii bucureștene să se bucure de o mai mare atenție chiar și în perioada dintre festivalurile internaționale organizate sub semnul său.

În ce privește creația universală a genului, sînt de semnalat cîteva prime audiții de un incontestabil interes. Ne referim la operele comice: „Directorul de teatru" de Mozart și „Pimpinone" de Telemann, la seara de prime audiții Rameau, la lucrările de muzică contemporană de Stravinsky, Webern, Dallapiccola, Varese, Stockhausen, Messiaen, Copland. Alături de acestea, recitalurile de sonate de vioară de Mozart (Mihai Constantinescu — Maria Cardaș), Beethoven (Ștefan și Valentin Gheorghiu) și Brahms (Ayla Erduran și Roger Aubert), serile de Trio-uri de Beethoven (Ștefan și Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu) și de cvartete de Beethoven (cu cvartetele de coarde Ruha — Horvath — Fülöp — Dula și Hamza — Costache — Buică — Sladek) au oferit elocvente priviri de ansamblu asupra creației unui singur compozitor, într-un singur gen. Asemenea cicluri tematice ar trebui continuate și în stagiunea viitoare, urmărindu-se prezentarea integrală a sonatelor și cvartetelor de Mozart și Beethoven, ca și de alți compozitori care și-au înscris numele printre clasicii genului.

De o atenție mai puțin susținută s-a bucurat în această stagiune muzica preclasică. În afara programelor prezentate la 4 și 5 noiembrie 1965 cu prilejul Festivalului muzicii de cameră și a serilor Telemann și Rameau, imensul tezaur rămas din această perioadă atît de fructuoasă a istoriei muzicii n-a fost valorificat de soliștii vocali și instrumentali sau de dirijorii care au condus concerte cu orchestre de cameră.

Nu ne îndoim că, în cadrul viitoarei stagiuni, Filarmonica „George Enescu" va ști să consolideze succesele remarcabile obținute pînă în prezent, determinînd totodată pe artiștii invitați a-și de concursul să-și îmbogățească repertoriul în așa fel, încît să ofere publicului programe din ce în ce mai atractive, care să

prezinte o imagine concludentă a varietății de stiluri, forme și genuri ce caracterizează domeniul atît de vast al muzicii de cameră.

Alături de muzicienii profesioniști, viitorii muzicieni își aduc și ei contribuția la îmbogățirea vieții artistice a Capitalei. Cadrul în care-și desfășoară activitatea este Studioul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", instituție care organizează, de mai mulți ani, adevărate stagiuni cu programe complexe, incluzînd manifestări de muzică simfonică, de cameră și de operă.

În majoritate, concertele simfonice sînt susținute de orchestra de studio a Conservatorului, formație alcătuită din instrumentiști profesioniști. În stagiunea la care ne referim, orchestra a susținut sub conducerea dirijorului Grigore Iosub mai multe „Concerte de concerte", acompaniind soliști selecționați dintre fruntașii claselor instrumentale. Fără a fi ajuns încă la o sudură deplină între compartimentele sale, formația a înregistrat unele progrese, în acest an. Punctul principal de atracție îl constituie însă, în aceste cazuri, tinerii soliști, dintre care s-au evidențiat violoniștii Victoria Baștа, Tiberiu Stoianovici, George Dima și Șerban Rusu, violoncelиștii Marius Suciu și Mariana Kauntz, pianiștii Octavian Rădoi și Aida Garjarian, flautistul Virgil Frîncu, trompetistul Edmund Buschinger, fagotistul Valentin Alexandrescu. Primii doi violoniști citați mai sus s-au distins și cu ocazia susținerii părții solistice în „Anotimpurile" de Vivaldi, cu acompaniamentul orchestrei de cameră a studenților dirijată de Ludovic Baci. Două interesante debuturi la pupitru au prilejuit tinerii absolvenți Octav Calleya și Titus Munteanu.

O activitate în care s-au depus eforturi deosebite, încununate de frumoase succese, a fost aceea din domeniul operei. Patru spectacole au fost montate în această stagiune pe scena Studioului („Traviata", „Don Pasquale", „Cavalleria rusticana", și „Flautul fermecat",) pe lîngă un spectacol de fragmente din operele „Bărbierul din Sevilla", „Bal mascat", „Boema" și „Faust". Puse în scenă de profesorii Jean Rînzescu și Eugen Gropșeanu („Don Pasquale" de asistenta Bissy Roman, care a debutat cu succes, cu această ocazie, ca regizor independent), toate aceste spectacole au fost urmărite cu interes de un public numeros, dornic să cunoască, cu un ceas mai devreme, pe viitorii protagoniști ai scenelor noastre lirice. Cîteva elemente de real talent s-au afirmat cu acest prilej, vădind reale perspective de dezvoltare: baritonul Ludovic Konya, basul Mihai Panghe, sopranele Mariana Mirea, Maria Romașcanu, Lucia Tudose, Cornelia Angelescu, Silvia Roman și Magdalena Cononovici, mezzo-sopranele Monica Șucatu și Veronica Dumitrescu. Conducerea muzicală a spectacolelor a fost deținută atît de dirijori cu experiență, ca Dinu Stelian și Grigore Iosub, cît și de doi debutanți în acest domeniu (dar nu debutanți în ce privește interpretarea muzicală), violonistul Ilarion Ionescu — Galați și cornistul Paul Staicu, ambii dovedind remarcabile aptitudini pentru dirijat.

Principala direcție în care s-au îndreptat manifestările Studioului a fost însă aceea a recitalurilor vocal-instrumentale și a concertelor de muzică de cameră, fapt firesc deoarece cu aceste ocazii au fost antrenați un număr de studenți, de la diferite clase ale Conservatorului. Se cuvine a fi evidențiate formațiile de trio, cvartet și cvintet pregătite de profesorii Alex. Theodorescu, Mircea Bîrsan, Radu Negreanu, Emil Bîclea și Filip Pitaru-Bulimar, ca și colectivul care a prezentat, sub conducerea profesorului Dumitru Pop, dificila lucrare „Octandre" de E. Varèse. Înțelegînd dorința profesorilor de a prezenta, la recitalurile vocal-instrumentale, un număr cît mai mare de studenți în cele mai izbutite realizări obținute la clasă nu ne putem însă împiedica să remarcăm că programele acestor recitaluri capătă uneori dimensiuni exagerate. Referindu-ne, spre exemplu, la recitalul din 5 aprilie 1966, constatăm că el a cuprins două cvartete de coarde (de Beethoven și Brahms), două piese pentru pian, șase arii de operă, o sonată pentru fagot, două piese pentru flaut și două piese pentru harpă! Să recunoaștem că, atît ca durată, cît și ca diversitate de genuri, un asemenea recital este greu de urmărit.

Privită în ansamblu, activitatea Studioului Conservatorului „Ciprian Porumbescu" este de un indiscutabil folos, atît pentru studenții care , în acest fel, se obișnuesc din vreme să ia contact cu publicul, cît și pentru iubitorii de muzică din Capitală, cărora li se oferă ocazia de a asculta tineri muzicieni în plin proces de formare și lucrări adeseori prea puțin cunoscute din manifestările instituțiilor noastre de concerte. Cu condiția însă, ca studenții să frecventeze ei înșiși aceste concerte.

Cele trei premiere din stagiunea trecută ale Teatrului de operă și balet — „Cosi fan tutte", „Domnișoara Nastasia" și „Don Carlos" — au fost pe larg dezbătute în presă, și nu vom reveni asupra lor. Fapt este că, de la data ultimei premiere („Don Carlos", sfîrșitul lui ianuarie) s-au scurs cinci luni timp în care niciunul din noile spectacole anunțate (Lohengrin și „Frumoasa din pădurea adormită") nu au văzut luminile rampei. Să recunoaștem că pentru prima scenă lirică a țării, bilanțul premierelor stagiunii este cam sărac. O mai bună organizare a muncii de repetiții ar fi permis desigur respectarea planului anunțat. Nu este însă mai puțin adevărat că realizarea acestui plan a fost îngreunată de o seamă de împrejurări printre care, mai ales, circulația intensă (neorganizată) a cadrelor de soliști la teatrele de operă din țară și străinătate. O coordonare mai strînsă a acestei activități între T.O.B. și O.S.T.A. — sub îndrumarea Consiliului Muzicii — ar permite desigur evitarea acestui neajuns.

O ultimă observație se referă la spectacolele curente, în care apar cîntăreți oaspeți de peste hotare. Aruncînd o privire de ansamblu asupra stagiunii, putem constata că, în majoritatea cazurilor, contractarea acestor cîntăreți nu a avut la bază un spirit de exigență foarte dezvoltat. Cu rare excepții, au fost angajați cîntăreți cu însușiri vocale și scenice mai mult decît discutabile. Se impune, credem, ca selecționarea acestor artiști oaspeți să aibă loc în baza unor informații obiective cu privire la calitățile lor. Este evident că pe scena T.O.B. nu trebuiesc invitați decît soliști de

prestigiu, care să prezinte garanția unei realizări artistice de prim ordin. Altfel, există riscul ca noțiunea de „spectacol extraordinar", aplicată din oficiu oricărei reprezentații cu un solist de peste hotare, să fie definitiv compromisă în ochii publicului nostru, a cărui exigență crește din zi în zi.

Existența în Capitală a două mari formații corale pe lîngă Filarmonica „George Enescu" și Comitetul de Radioteleviziune a permis programarea, în cadrul concertelor organizate de aceste două instituții, a numeroase lucrări vocal-simfonice de Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Orff, Stravinsky, Olah, Porfetye etc. Dincolo de aceste manifestări, Corul Filarmonicii a prezentat și o seamă de concerte independente, urmărite cu mult interes de publicul amator al acestui gen muzical. Sub conducerea dirijorilor D.D. Botez și Vasile Pîntea au avut loc concerte de muzică corală veche, de madrigale preclasice și românești, seri dedicate muzicii corale a compozitorilor români și universali sau cantatelor profane ale lui Bach. S-a văzut în toate aceste prilejuri că formația corală a Filarmonicii a atins un grad de profesionalism care-i permite să abordeze cu succes un repertoriu variat, atît ca grad de dificultate, cît și ca specific stilistic. Adeseori, corul s-a evidențiat în execuții presupunînd stăpînirea unei adevărate virtuozități de ansamblu. Din păcate însă, nu toate manifestările corului dovedesc o grijă egală pentru finisarea interpretării; uneori publicul are impresia că pregătirea a fost făcută în grabă, doar pentru a satisface anumite sarcini de plan. Pe de altă parte, se simte nevoia de a se acorda o atenție sporită corectitudinii intonației și clarității dicțiunii. Să sperăm că toate acestea vor fi remediate în stagiunile viitoare, prin grija conducătorilor ansamblului, a căror competență în materie este de multă vreme notorie.

O contribuție de seamă la ridicarea nivelului artei corale românești a fost adusă și în stagiunea trecută de valoroasa formație „Madrigal" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", aflată sub conducerea dirijorului Marin Constantin. Cizelarea celor mai mici detalii, ca și dozarea precisă a sonorităților au caracterizat și în această perioadă concertele corului „Madrigal" susținute în sala Studioului Conservatorului și în sala mare a Radioteleviziunii.

O creștere calitativă substanțială a înregistrat-o corul ansamblului „Perinița" al sfatului popular al orașului București condus de Ștefan Mureșanu. Concertul dedicat creației clasicilor muzicii noastre corale D. G. Kiriac și Gheorghe Cucu a dovedit cu prisosință că la această formație se depune o muncă susținută, avînd ca obiective principale obținerea unor execuții atent pregătite și atingerea unei omogenități cît mai depline a compartimentelor.

Dacă numeroasele succese ale corurilor bucureștene s-au consumat mai mult în interiorul zidurilor sălilor noastre de concerte, fără a cunoaște un ecou public în măsura cuvenită, vina este și a noastră, a celor care, consemnînd în presă evenimentele muzicale, neglijăm uneori acest domeniu al muzicii.

Formațiile corale trebuiesc ajutate prin comentarea operativă a concertelor lor, relevînd calitățile și înregistrînd lipsurile constatate. În felul acesta vom contribui la ridicarea nivelului general al artei corale românești.

EDGAR ELIAN

*

* *

Spre sfîrșitul stagiunii muzicale și al anului școlar, publicul bucureștean a urmărit concertele producțiilor de sfîrșit de an ale liceului de muzică nr. 1, în Sala mică a Palatului Republicii Socialiste România. Mai mult de jumătate din seria absolvenților s-au prezentat ca soliști acompaniați de orchestra elevilor și de cea a profesorilor.

Clasele de pian s-au prezentat, îndeosebi, la un nivel demn de relevat. S-au impus atenției, printre alții, Sandu Sandrin (cl. prof. Maria Șova) care în Concertul în fa minor de Chopin, ne-a apărut înclinat spre reflexivitate și interiorizare. Silvia Vasilescu (cl. prof. Ana Pitiș), o natură pianistică autentică, a arătat în Concertul în do minor de Beethoven că este capabilă de realizări ce depășesc media cu care ne-am obișnuit la producțiile liceelor de muzică. Elena Dumitrescu (cl. aceleiași profesoare), într-o bună colaborare cu orchestra, a interpretat Concertul în mi bemol major de Mozart, dezvăluindu-ne cu simplitate universul sonor al maestrului de la Salzburg, desigur mai dificil de intuit la această vîrstă Fără a fi mai prejos decît colegii săi, Anton Șuteu (cl. prof. Emilia Vlangali) ne-a oferit un Bach viguros (Concertul în re minor), contopindu-se cu orchestra. Petroșanu Mihaela (cl. prof. M. Șova), în Concertul în do minor de Beethoven a dovedit pregnanță, elan și sensibilitate. Mai personală și mai matură decît colegii ei, Ștefania Contomichalo (cl. prof. Rose-Marie Mastero), a prezentat Variațiunile simfonice de César Franck. Au impresionat muzicalitatea și căldura sunetului absolventei.

Dintre violoniști, Cristian Badea (cl. prof. Petre Munteanu) s-a impus prin siguranța trăsăturii de arcuș, forța sunetului și ușurința mîinii stîngi. Concertul de Ceaikovski ne-a apărut cu o expresie stenică, mai puțin romantică.

Violoniștii Adriana Filip (cl. prof. Janinne Costescu) și Petru Andriesi (cl. prof. Corneliu Mereș) cu o sonoritate amplă și agilitate, au executat Concertul de Stamitz, amîndoi învingînd acompaniamentul greoi datorat orchestrației aride.

Variațiunile Roccoco de Ceaikovski au prilejuit afirmarea unui talent violoncelistic evident: Valentin Hîrsu (cl. prof. Iuliu Boniș). El a trecut cu dezinovoltură peste dificultățile complexei partituri.

Clarinetiștii Florian Popa (cl. prof. Constantin Ungureanu) și Gheorghe Mihai (cl. prof. Adriana Winkler) au împărțit Concertul de Krammer, dovedind siguranță și sunet de calitate. Abordînd cu curaj Concertul nr. 4 pentru corn și orchestră de Mozart, Vasile Lache (cl. prof. C. Ionescu) a îmbinat precizia atacului cu frumusețea sonorității. În fine, contribuția artistică a lui Ion Ivan (cl. prof. Maria Belli) în Con-

certul pentru harpă și orchestră de Dubois a adus o binevenită și reușită variație în economia producțiilor.

O mențiune specială merită orchestrele elevilor și profesorilor școlii care, sub conducerea dirijorilor Constantin Petrovici și Ilarion Ionescu — Galați au susținut întreaga desfășurare a celor trei concerte ale absolvenților.

O altă manifestare a reprezentat-o concertul orchestrei de cameră a elevilor clasei a IX-a cu piese de Gluk, Mozart, Dittersdorf, Stamitz, Haydn. Un merit în susținerea acestei manifestări revine profesoarei Florica Dimitriu.

Concertul închinat zilei de „1 iunie" a dovedit că la Liceul de muzică nr. 1 s-a mers pe linia atingerii unui spirit colectiv de muncă. Acest concert a prezentat multe puncte de real interes atît în ce privește alcătuirea programului cît și prin faptul că în această competiție artistică a fost angrenat aproape tot efectivul școlii. Astfel, corul „celor mici" (clasele II—IV) dirijat de prof. Ana Motora-Ionescu și acompaniat de prof. Grigore Bărgăuanu, a entuziasmat publicul prin spontaneitatea și sinceritatea interpretării, într-un program variat și judicios alcătuit. O adevărată surpriză a constituit-o solista ultimei piese *Repetiție de concert de Mozart*, Mihaela Zamfirescu din cl. a IV-a, care înmănunchează calitățile de dicțiune, vibrație artistică și echilibru. Corul claselor V—VI dirijat de, prof. Nicolae Niculescu, cu un program „a cappella", a realizat o interpretare mai puțin spectaculoasă, interiorizată și expresivă. Corul de cameră al fetelor din clasele IX—XI, dirijat de prof. Constantin Romașcanu, acompaniat la pian de eleva Mioara Pandele, s-a situat pe linia unei interpretări sobre, cu frumoase sonorități în pianissimo, precizie și omogenitate, dovedind din plin migala repetițiilor.

Includerea în programe a unor prime audiții corale românești a avut un viu ecou artistic și educativ.

Orchestra claselor VII—VIII dirijată de C. Romașcanu, s-a afirmat prin prospețimea și tinerețea interpretării, dovedind disciplină și siguranță în Simfonia a III-a de Vivaldi și în Mica Serenadă de Mozart. Concerto grosso nr. 2 de Corelli ne-a oferit prilejul să ascultăm grupul concertino format din elevii Vania Crișan, Grațiela Dumitrescu și Raluca Popovici. Păstrînd același elan, acest concert în care au fost cuprinse toate forțele artistice ale școlii, s-a încheiat cu final din Cantata nr. 207 de J.S. Bach (în interpretarea orchestrei, corului claselor V—VI și celui de cameră).

Ciclul de manifestări urmărit cu interes de publicul larg, a dovedit că în liceele de muzică se duce o activitate permanentă și înflăcărată de valorificare a darurilor artistice naturale ale copiilor, depunîndu-se eforturi pentru înlăturarea a tot ceea ce înseamnă rutină. Dacă formele de predare tind să devină din ce în ce mai interesante și mai vii, dacă pregătirea elevilor se arată a fi mai completă, dacă s-a mai potolit goana după descoperirea de copii minune, con-

statăm totuși, că nu s-a eliminat încă suprasolicitarea elevilor cu lucrări sau sarcini peste puterile lor. Acest fapt dă de gîndit și poate aduce prejudicii procesului de învățămînt în cazul cînd va persista.

Laolaltă profesori și elevi trebuie să muncească cu convingere că școala este o largă fereastră spre viitor. Încă de aici din liceul de muzică trebuie desfășurată o și mai laborioasă muncă pentru evidențierea permanentă și de mare răspundere a adevăratelor talente. Liceele de muzică au datoria de a pregăti viitoare cadre artistice de nădejde care să ridice muzica românească spre culmi tot mai înalte.

CONSTANTIN RĂSVAN

Festivalul „Bach" Leipzig (iunie 1966)

de Dieter Lehmann

Festivalul Internațional BACH de la Leipzig, din anul acesta, la care s-au întîlnit iubitori ai muzicii din 24 de țări, a început prin inaugurarea solemnă în clădirea Primăriei Noi. Orchestra de Cameră a Academiei de Muzică, sub conducerea lui Harald Knauff, a creat cadrul artistic adecuat, prin executarea unei părți dintr-o cantată instrumentală și a Uverturii în Re major de Bach.

Înainte de deschiderea oficială a Festivalului, două ceremonii au atras un mare număr de vizitatori: Inaugurarea expoziției „Edituri Muzicale din Leipzig, păstrătoare ale moștenirii lui Bach", și Motetul pentru Rusalii, executat de Corul Sf. Toma în biserica cu același nume.

Doi artiști de clasă internațională și-au pus pecetea asupra inaugurării expoziției: Adele Stolte, care în Cantata pentru solistă, „Jauchzet Gott in allen Landen", executată impecabil, a dovedit o mare forță expresivă, — și celebrul specialist în muzica de trompetă a lui Bach, Walter Holy din Köln, care a „acompaniat-o" la clarina sa, construită după un instrument numit astfel, din epoca lui Bach. Numai după ce am ascultat pentru prima oară acest instrument, ne putem da seama cît de desăvîrșit era echilibrul sonor dintre vocea solistei și trompetă, în epoca lui Bach. Timbrul acestui instrument este mai ascuțit, dar mai rezistent, fără a se pierde sonoritatea specifică a trompetei.

Motetul s-a aflat sub semnul lui Max Reger, de la a cărui moarte s-au împlinit 50 de ani. Din „Geistliche Gesänge" op. 138 (Cîntări bisericești), de Reger, Corul Sf. Toma a executat patru Motete. Hannes Kästner, organistul Bisericii Sf. Toma, a prezentat „Introducerea" și „Passacaglia" în re minor. Dacă în piesele de Reger realizarea corală a rămas mai ștearsă, în lucrările de Bach care au urmat — Motetul „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" și Cantata WV 34 —, dirijorul corului Sf. Toma, Erhard Mauersberger, a știut să insufle corului un puternic elan. Însă înlocuirea vocii de altistă prin voci de băieți s-a dovedit un experiment nu tocmai convingător. O atmosferă de strălucire a fost realizată de sonoritățile de trompete ale marilor epizoade corale: o anacruză vrednică de un Festival BACH în orașul Maestrului.

Ca o semnificativă contribuție la Festival, Orchestra Gewandhaus a executat, pe lîngă o lucrare de Bach, lucrări de compozitori care, legați de creația muzicală din trecut sau din prezent a Leipzigului, nu au rămas neinfluențați de genialitatea marelui Cantor.

Uvertura Festivă de Fritz Geissler, creată cu prilejul aniversării a 800 de ani de la întemeierea orașului Leipzig, se numără printre lucrările cele mai importante ale compozitorului lipscan. Aluzia la Bach nu se mărginește numai la preluarea temei „Dona nobis pacem" din Misa în si minor de Bach; din expresivitatea nobilă a Uverturii se desprinde o concepție arhitectonică avînd un element comun cu muzica lui Bach: originalitatea.

În „Concertul în stil antic" de Max Reger, se confruntă tendința de a prelua modelul, cu aceea a atitudinii personale, influențîndu-se reciproc. Conducerea pe grupe a instrumentelor orchestrei, provenită din forma concertului la Bach, este pusă în slujba unui joc al contrapunctelor, care este însă atras, cu somptuozitatea fanteziei sonore caracteristică lui Reger, într-o dăruire pur romantică. „În Noaptea Val-

purgiei" pentru cor, soliști și orchestră, de Felix Mendelsohn-Bartholdy, executată în încheierea acestui concert, observăm cum din admirația pentru stilul coral al lui Bach și din impulsul umanist al textului lui Goethe, s-a dezvoltat un limbaj muzical care privește spre trecut. Plasticitatea poetică, în parte fascinantă, a acestui limbaj muzical se îndreaptă, firește, în mod limpede către o romantică descriere de stări sufletești.

Bach a fost reprezentat în acest concert prin Uvertura în si minor, pentru care a fost angajat flautistul parizian Jean Pierre Rampal, solist a cărui tehnică instrumentală desăvîrșită, a cărui emisiune a sunetului — suplă și interiorizată — și al cărui simț al stilului muzical au lăsat impresia perfecțiunii artistice.

Prin prezentarea ciclică a celor șase Concerte Brandenburgice, Orchestra Bach — Gewandhaus — a dovedit fidelitate față de acela al cărui nume îl poartă. Bogăția acestor capodopere ale muzicii instrumentale a barocului, individualitatea plină de contraste, pe care Bach o realizează aici prin păstrarea stilului unitar, toate acestea pun grupurile instrumentale în fața unor probleme care nu pot fi rezolvate pur și simplu prin capacitatea de a produce o sonoritate impecabilă Cele șase Concerte solicită o caldă participare. Tocmai această impresie a caracterizat execuția ansamblului, sub conducerea inspirată a lui Gerhard Bosse. Alături de Willi Krug din Berlin, virtuoz în muzica de trompetă scrisă de Bach, și a cărui execuție curgătoare și strălucită a părții solistice în cel de-al doilea Concert Brandenburgic a constituit o senzație artistică, instrumentiștii autohtoni — în afară de Bosse la vioară, Franz Genzel la violino piccolo, Heinz Hörtzsch la flautul traversier, Thea Waldbaur și Eva Kästner la Bockflöte, și Hannes Kästner la clavecin — au satisfăcut cerințele unei vii tradiții a muzicii lui Bach.

Mormîntul lui Bach, astăzi la biserica Sf. Toma din Leipzig

O înaltă realizare artistică în cadrul Festivalului Internațional Bach a fost execuția lucrării lui Britten, Requiem pentru cei căzuți în război sub conducerea lui Herbert Kegel. Interpătrunderea limbii latine cu limba engleză modernă, care aici e presărată de plastice metafore simbolice, traduse în limba germană de Ludwig Landgraf și Dietrich Fischer-Dieskau, scindează desfășurarea muzicală într-o dualitate care duce la tensiuni deadreptul dramatice. Dirijorul Herbert Kegel a știut să redea contrastele dramatice printr-o trăire adînc emoționantă. Prin forța de nuanțare a sonorităților, el a reușit să evidențieze îndepărtata înrudire structurală a acestei muzici funebre și antirăzboinice cu planul scenic al misterelor medievale, subliniind totuși profunda contemporaneitate a muzicii. Reprezentația, concepută ca o solidarizare cu poporul vietnamez luptător, a fost susținută de impresionantele realizări soliste ale sopranei Celestina Casapietra, tenorului Peter Schreier și baritonului Günter Leib, cu concursul Corului Radio și Corului de Băieți al Radiodifuziunii.

În cadrul Festivalului a dat un concert Orchestra de cameră din Pforzheim, R.F.G., aflată în turneu. Execuția acestui ansamblu a corespuns unor înalte exigențe. Redarea practicii muzicale a barocului nu s-a transformat în corectitudine muzical-rigidă. Așa numitul dinamism în terase, tipic în prima jumătate a secolului XVIII, nu a determinat o stăruire rigidă în intensitatea sonoră indicată. Dirijorul Friedrich Tilegant nu a slăbit, prin crescendi și diminuendi în genul romantic, efectul contrastelor unei alternanțe dinamice nemijlocite. Dar totodată el nici nu a renunțat la nuanțări imponderabile ale expresiei, care lasă

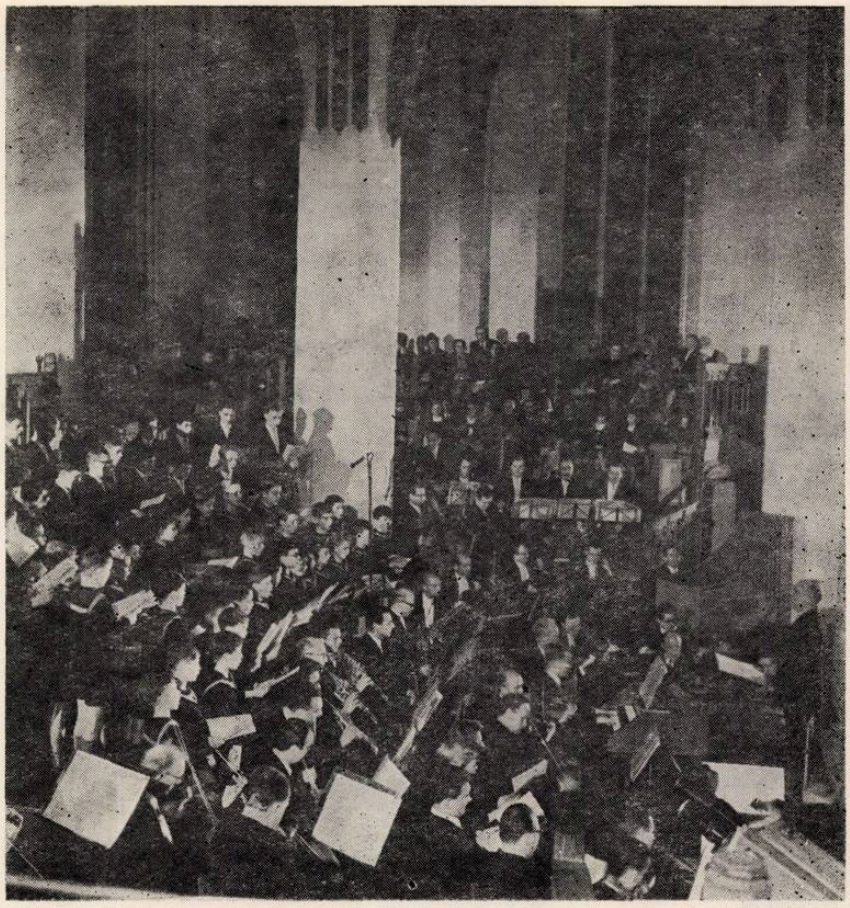
să se simtă suflul creator al compozitorului. Astfel, piesele executate, și anume: „Ricercar" din „Ofranda Muzicală", și Concertul în fa minor pentru clavecin (solist Herman Werdermann) de Bach; Suită pentru coarde de Rameau; un Concerto grosso de Händel și un Concert pentru vioară în sol minor (cu excepționalul solist György Terebesi) de Leclair; Concerto grosso de Vivaldi, au lăsat impresia unui stil de muzică de cameră de o purtitate plină de viață și de o desăvîrșită frumusețe.

Contribuția cea mai reprezentativă a Corului Sf. Toma la Festivalul BACH a fost execuția Patimilor după Sf. Ioan, sub conducerea cantorului Erhard Mauersberger. Cu aceeași forță emoționantă și fidelitate stilistică, așa cum le-a dovedit în reprezentări anterioare ale Patimilor după Sf. Ioan, interpretarea a impus și de data aceasta, datorită elanului declamatoriu al tinerelor voci bine instruite, conduse cu multă siguranță. Impresii puternice au lăsat: soprana Adele Stolte, altista Gerda Schriever, basul Herman Christian Polster și tenorul Peter Schreier.

Un alt concert al Corului Sf. Toma, în biserica cu același nume, în care au fost prezentate lucrări de Reger și Bach, nu a avut rezultatul așteptat. Corul și orchestra păreau a-și fi pierdut din prospețimea inițială. De asemenea, Concertul pentru clavecin în re minor, executat eminent de cunoscutul clavecinist Ralph Kirkpatrick, nu a constituit un punct de strălucire pentru această audiție, deoarece marea biserică nu era o încăpere potrivită pentru această piesă intimă de muzică de cameră.

Concertul a început cu motetul în două părți „Verleih uns Frieden", dovedind o intimă familiarizare a Corului cu creația lui Heinrich Schütz. Au urmat două Motete de Bach. Dintre acestea, „Singet dem Herrn ein neues Lied" a produs impresia cea mai puternică, executat cu claritate și concentrare, de la prima pînă la ultima măsură, fără să se cadă în uscăciune academică, ci dînd impresia de vie exultare.

Concertul s-a încheiat cu cantata profană „Disputa dintre Phoebus și Pan" de Bach. Alături de cor au interpretat soliștii consacrați ai Festivalului Bach: Adele Stolte, Gerda Schriever, Rolf Apreck, Peter Schreier, Jiri Bar și Hermann Christian Polster, precum și Orchestra de cameră a Universității Karl Marx.



Un alt punct culminant al Festivalului Bach l-a cosntituit Concertul de muzică de cameră, cu flautistul Jean Pierre Rampal, ca solist. Dintre lucrările care cer interpreților cele mai înalte calități, fac parte incontestabil suitele și sonatele pentru un instrument melodic și pian, de Bach. Muzica pentru flaut și clavecin era așteptată cu nerăbdare. Rampal a fost acompaniat de Robert Veyron-Lacroix — care își dădea toată osteneala să cînte la clavecin potrivit genului lui Rampal — în cinci sonate de Bach. Datorită incomparabilei forțe de expresie de care dispune Rampal, precum și technicii și sonorității sale desăvîrșite, frazele lente au sunat cald și spiritualizat, frazele cu mișcări ușoare au sunat grațios și fermecător (ornamentele integrîndu-se organic în linia melodică), iar frazele repezi au sunat ușor și spumos, poate cu un oarecare accent prea virtuoz. Indeosebi am admirat la Rampal sunetul rotund, proporțional, pentru orice înălțime, așa cum puțini flautiști îl pot realiza.

Divergența de opinii, suscitată în cursul unui interesant colocviu despre probleme legate de execuția și interpretarea lucrărilor de Bach, și-a găsit un răspuns practic și edificator prin pianista sovietică Tatiana Nikolaieva și clavecinistul american Ralph Kirkpatrick, după ce în prealabil Amadeus Webersinke, printr-o execuție plină de simț în ceea ce privește stilul lui Bach, la pian, tranformase pe „sau" în chip convingător într-un „și". În concertul său, Webersinke a prezentat lucrări de Bach alături de lucrări de Reger, imprimînd programului un farmec deosebit. Tatiana Nicolaieva a exploatat larg posibilitățile sonore ale pianului modern și a dat preferință unui stil accentuat sensibil, cu contraste puternice de tempi. Dacă totuși exprimăm rezerve cu privire

Tomaskirche

la stil — independent de capacitatea muzicală și pianistică a artistei — aceasta este mai mult o chestiune de concepție decît de instrument ; și însăși această concepție, care se abate de la obișnuitul stil de a interpreta Bach, a produs o emoție de durată, pentru că a fost în orice caz, sincer simțită, cu forța unei personalități artistice autentice. O culme în interpretarea ei a constituit-o execuția celor 24 Preludii și Fugi compuse de Sostakovici după înapoierea de la Festivalul Bach din Leipzig 1950, inspirate de lucrările Maestrului.

Ralph Kirkpatrick, la începutul deceniului al treilea elev al lui Günther Ramin — cantor la Sf. Toma în acea epocă, — a oferit în concertul său o lecție în cel mai înalt înțeles al cuvîntului — de interpretare la clavecin a muzicii lui Bach. Kirkpatrick a executat Tocata în Re-major (BWV 912), Capriccio despre plecarea fratelui iubit, Fantezia și Fuga cromatică, Partita în do minor (WV 826) și Concertul italian. Technica cu adevărat măiastră de execuție, care dezavuează orice poză de virtuozitate, a epuizat cu o admirabilă claritate posibilitățile de expresie ale clavecinului. Interiorizarea în conducerea sunetului nu apărea ca o limitare, ci ca o rafinare a desfășurării sonore pînă la cea mai subtilă nuanță interpretativă. Un exemplu pentru mulți : cantabilitatea asemănătoare cîntului intimaspru al unui cvartet de coarde, cu care Kirkpatrick a realizat linia melodică și prelucrarea ornamentală în partea centrală a Concertului Italian. Calm în mișcare, o strălucire spirituală, cu licăriri neadumbrite de nici un fel de nori, cu toată dăruirea unei forțe muzicale primordiale, — iată impresia prdeominantă lăsată de acest concert.

La un concurs de orgă s-au prezentat Robert Köbler din Leipzig și Johannes Ernst Köhler din Weimar. La început, amîndoi au executat Preludiul și Fuga în la minor (BWV 543), de Bach. Aici s-a manifestat temperamentul diferit al celor doi artiști, din însăși frazarea diferită a Preludiului, precum și din interpretarea mai mobilă (Köbler) sau aceea care urmărește și respectă mai mult detaliul (Kühler), în Fugă ; această deosebire s-a remarcat în tot cursul programului. Köbler a folosit mai ales o registrație plină de fantezie ; în arta sa orientată mai mult sonor, el a pus alături nuanțări delicate și contraste puternice. Față de aceasta, improvizațiile lui Köhler s-au dezvoltat mai mult dintr-o voință barocă de creație. Ele au stimulat pe auditor mai mult la participare, pe cîtă vreme improvizațiile lui Köbler au apărut mai de grabă ca o artă de atmosferă.

Cîteva cuvinte despre concertul de închidere al Festivalului BACH, dat de celebrul pianist Wilhelm Kempff din München. Kempff a executat aceeași Toccata și Fuga în Re major, cu care Kirkpatrick își începuse concertul său de clavecin, cu două seri înainte ; apoi a executat geniala piesă de o fantezie sonoră abundentă : Variațiunile Goldberg. Pentru a umple de sonoritate Sala cea mare a Congreselor din Leipzig, arhiplină, desigur că un clavecin nu ar fi fost satisfăcător. Kempff nu s-a sfiit să dea acestei lucrări, compusă în mod expres pentru clavecin sau clavicord, marile dimensiuni sonore ale pianului modern. Faptul că în sensibila reliefare pianistică el nu a neglijat nicidecum efectele intime originale ale mișcării polifonice, și că a folosit cu multă chibzuială și prudență posibilitățile mai mari ale pianului modern de concert în ceea ce privește accentuarea, gradația expresivă, diferențierea dinamică și conturarea interpretativă a vocilor separate, era, desigur, de așteptat de la o asemenea autoritate în problemele de stil. Astfel, piesele executate de Kempff nu au apărut modificate în structura lor muzicală, ci numai luminate mai direct și chiar ceva mai sever. Se simțea lipsa strălucirii argintii a sonorității clavecinului, care era însă comepnsată printr-o polifonie pianistică datorită căreia multe elemente au apărut conturate mai limpede și mai distinct, dînd o imagine într-adevăr pregnantă a măreției spirituale a lui Bach.

Inceputurile muzicii noastre de scenă

de Méliné Poladian-Ghenea

Numele cărturarului şi neobositului luptător pentru făurirea culturii naţionale, Gheorghe Asachi, precum şi al soţiei sale Elena Asachi — născută Tayber — sînt strîns legate de dezvoltarea vieţii muzicale româneşti din prima jumătate a secolului trecut.

Dacă activitatea multilaterală — atît cea creatoare, cît şi cea obştească — a lui Gheorghe Asachi, a fost studiată în multe lucrări de specialitate, viaţa şi activitatea soţiei şi colaboratoarei sale, Elena Asachi, nu sînt încă suficient cunoscute şi înfăţişate la înălţimea interesului pe care-l prezintă pentru evoluţia muzicii româneşti.

Elena Asachi s-a născut la Viena, la 30 octombrie 1789 [1]), într-o cunoscută familie de muzicieni [2]).

Bunicul său, Matthäus Tauber fusese violonist la Curtea din Viena. Unchiul său, Anton Teiber, după o lungă activitate de organist al Curţii din Dresda, a fost compozitor de muzică de cameră şi profesor de muzică. Două mătuşi ale Eleonorei, Elisabeth şi Therese Teyber, erau cîntăreţe (cea din urmă interpretase, în anul 1782 rolul Blondei din Răpirea din Serai de Mozart). Tatăl Eleonorei, Franz Teyber, cunoscut compozitor, dirijor şi impresar de operă, a fost asociatul lui Schikaneder, pentru al cărui „Theater an der Wien" a scris un număr însemnat de opere ; a mai compus o mesă, dansuri germane şi sonate pentru pian. In ultimii ani ai vieţii a activat şi ca organist al Curţii imperiale din Viena.

În climatul Vienei — marea capitală a muzicii de la începutul secolului trecut — , cît şi a Dresdei — oraş care cunoştea o mare înflorire în acea epocă —, Elena Tayber a primit o serioasă cultură muzicală, sub îndrumarea tatălui său şi a unor reputaţi muzicieni, printre care şi tenorul italian Domenico Donzelli. Talentul ei de cîntăreaţă şi pianistă, precum şi memoria ei muzicală, s-au dovedit atunci a fi excepţionale.

Scrierile de pînă acum referitoare la viaţa Elenei Asachi conţin afirmaţii contradictorii — unele nu lipsite de intenţii răuvoitoare. Astfel, paharnicul Constantin Sion scria : [Gheorghe Asachi] *...s-a însurat cu o... spălătoriţă de la domniţa Marghioala Calimach, mama lui Mihai Vodă Sturza, cu care au şi fost făcut pe feciorul ce-l are Asachi, roşu ca şi Mihai Vodă*". În schiţa biografică a lui T. T. Burada, citim : *„Fiind faţă învăţată şi adusă de Mihail Sturza (care mai în urmă a fost domn) ca guvernantă la copiii săi, ea făcu cunoştinţă cu Gheorghe Asachi care o luă în căsătorie în anul 1817"*.

Cercetări mai recente [3]) arată însă, pe de o parte, că Gheorghe Asachi nu fusese căsătorit pînă în anul 1826, iar pe de altă parte că Eleonora, născută Tayber, fiind căsătorită cu Kiriaco Melirato, cu care avea trei copii (Dumitru, Glighería şi Alexandru), divorţează de acesta în anul 1823, — an în care se naşte şi Ermiona —, iar copiii trec în grija lui Gheorghe Asachi, cu dreptul acestuia de a-i adopta. Conform acestor cercetări căsătoria Eleonorei, care prin trecere la ortodoxie căpătase numele de Elena, cu Gheorghe Asachi, pare să fi avut loc între anii 1826—1827, ani în care Asachi se află la Viena, fiind trimis de către Ion Sandu Sturza în misiune diplomatică.

Cu atît mai stranie apare existenţa unui „Proces verbal destinat a ţine loc de act de căsătorie" [4]) eliberat la 31/12 mai 1875, — deci cu aproape şase ani după moartea lui Georghe Asachi — de către Primăria municipiului Iaşi, în urma unei petiţii a *„D-nei Elena Asachi de profesiune pensionară,* act din care reiese că *„D-ra Elena şi D-l Gheorghe Asachi* (atunci decedat) *s-au căsătorit legitim la anul 1816, luna ianuarie, la Biserica Mitropoliei Moldovei şi Sucevii... În acel timp nu se ţineau cu exactitate registrele matriculare, încît din asemenea cauze nu s-a putut procura actul de căsătorie"*. Cinci martori au declarat că *„au deplină cunoştinţă de această căsătorie"*. Actul a fost omolgat de Tribunalul oraşului Iaşi.

Oricare ar fi împrejurările şi data căsătoriei, cunoştinaţa şi colaborarea cu Gheorghe Asachi puteau să fi început de la această dată. Un argument pare să fie existenţa unui „Cîntec de societate" compus de Elena Asachi probabil în anul 1821, pe versurile poeziei *„Despre nestatornicia lucrurilor lumii"* pe care Gheorghe Asachi a scris-o în acel an.

După cum se vede, e greu de stabilit împrejurările şi data exactă a primului contact al Elenei Asachi cu ţara noastră ; totuşi, este clar faptul că, în anul 1827, a

[1]) După cum scrie T. T. Burada în lucrarea sa „Schiţă biografică : Elena Asachi" — apărută în revista Convorbiri literare nr. 7 din 1887, această dată a fost notată de Gheorghe Asachi într-un caiet intitulat „Jurnal al lucrărilor casnice de la 1862—1869".

[2]) In documente, numele propriu Tayber apare scris în diferite feluri, la fiecare membru al familiei.

[3]) Monografia „Gheorghe Asachi" de Eugen Lovinescu, Bucureşti, Ed. Casa Şcoalelor, 1927 (Ed. a II-a revăzută).

[4]) Acel Proces verbal există în original la Arhivele Statului din Iaşi, pac. 551/62.

[5]) E. Lovinescu, Gheorghe Asachi, Ed. Casa Şcoalelor, Buc. 1927, Ediţia a II-a, pag. 31.

venit în Moldova, împreună cu soţul ei Gheorghe Asachi, stabilindu-se definitiv aici.

Elena Asachi a găsit la Iaşi un mediu cu totul diferit de cel din care provenea.

Faptul că obiceiurile societăţii nu îngăduiau în acea vreme femeii manifestări pe tărîm cultural n-a împiedicat-o însă pe Elena Asachi ca, o dată sosită în ţară, să înceapă organizarea de întruniri muzicale în casa ei, sau să participe la serate muzicale în saloanele boiereşti. Amintim că, pe atunci, acestea erau singurele împrejurări în care se practica muzica cultă, în afară de spectacole de operă, susţinute de trupele străine venite în turneu în ţara noastră. În aceste manifestări care au fost comparate cu „cameratele" italiene din timpul Renaşterii, Elena Asachi apărea fie în calitate de cîntăreaţă, fie ca acompaniatoare a cîntăreţilor şi instrumentiştilor străini. În lucrarea sa „Cronica muzicală a oraşului Iaşi" apărută în anul 1887 în revista Convorbiri literare, T. T. Burada scrie: *„...La canto se deosebea Elena Asachi, care... n-a încetat a cînta pe la seratele muzicale pe care le dădea la ea acasă şi prin saloanele boierilor noştri, romanţe franceze şi italiene, înlocuind prin ele cîntecele nazale ale muzicii orientale, care pe atunci erau foarte stimate de aristocraţia noastră".*

Din aceste rînduri, reţinem nu numai folosirea stilului „nenazal" — adică înlocuirea influenţei greco-turceşti din maniera de a cînta cu stilul european pe care îl învăţase la Viena —, dar un fapt mult mai important: începuse să apară în societatea ieşeană gustul pentru muzica vocală apuseană şi, în special, pentru romanţa orăşenească — acea miniatură muzicală bazată pe un text poetic şi pe o melodie simplă, redînd sentimente intime. Elenei Asachi îi revine deci meritul de a fi printre primii muzicieni care introduc în ţară acest gen muzical, care va cunoaşte, cu cîteva decenii mai tîrziu, o mare înflorire, îi revine — după cum vom vedea — şi meritul de a fi pus ea însăşi bazele unei creaţii de acest gen.

În anul 1831, Gheorghe Asachi înfiinţează în cadrul Şcolii naţionale de la Trei Ierarhi, o clasă de muzică vocală, care avea menirea de a forma cadre de cîntăreţi pentru viitorul teatru muzical românesc. În urma entuziasmului stîrnit de spectacolele de operă ale trupelor străine, şi mai ales ale trupei fraţilor Fourreaux, se ridicase problema susţinerii materiale şi a creării condiţiilor pentru statornicirea acestor trupe în ţară. Cîţiva intelectuali patrioţi şi progresişti, în frunte cu Gheorghe Asachi, Ştefan Catargiu şi Vasile Alecsandri, ripostează acestei iniţiative, susţinînd necesitatea înjghebării unui teatru românesc de operă. Lupta dintre aceste două curente nu a fost desigur uşoară.

Om de iniţiativă, capabil să-şi susţină prin fapte ideile sale înaintate, Gheorghe Asachi găseşte un bun prilej pentru a demonstra tuturor posibilitatea creării unei trupe româneşti.

Obţinînd în anul 1834 învoirea de a organiza o serbare, el pune în valoare realizările clasei de muzică vocală care funcţionau de numai cîţiva ani în cadrul şcolii de la Trei Ierarhi.

În acest scop, el scrie o mică piesă, — o scenetă, — în care un număr redus de personaje, ţărani şi păstori, amintesc despre *„slava oştenească a vechilor moldoveni, nenorocirile de care această ţară adeseori s-au certat, facerile de bine a noului aşezămînt. ...Piesa (alcătuirea) au cîştigat o deplină mulţumire mai ales nemerite aluzii (înţălesuri) foarte bine simţite de o îmbulzire nespusă de privitori"* [6]).

Piesa a fost scrisă în limba franceză. Deşi atît vorbirea curentă a personajelor în această limbă, cît şi tiradele lor pretenţioase, pline de aluzii istorice şi mitologice, — contrazic starea socială din care fac parte, deşi acea „fericire generală" despre care vorbesc ele era departe de a corespunde adevărului istoric, lucrarea are marele merit de a conţine, — ca multe altele aparţinînd autorului, — pagini care slăvesc trecutul glorios şi frumuseţile ţării, devenind astfel o nouă lecţie de patriotism în acei ani de redeşteptare naţională.

[6]) Albina Românească nr. 36, 12 aprilie 1834.

După cum arată unele documente mai vechi, precum şi altele de curînd descoperite, [7]) se pare că piesa a fost reprezentată la Teatrul de Varietăţi din Iaşi în două rînduri: la 10 aprilie, de către trupa fraţilor Fourreaux, şi la 11 aprilie, de către elevii de la şcoala Trei Ierarhi.

Această „Serbare a păstorilor moldoveni, cu cîntece şi dansuri" [8]), cuprinde cîteva fragmente muzicale: Introducerea orchestrală, Doina, Corul iniţial, Balada, Cantata „Cortul", hora Arcana, şi corul final, — compuse de Elena Asachi.

Din păcate, dintre toate aceste fragmente muzicale, nu ne-au parvenit decît notele Baladei şi ale Cantatei „Cortul", ambele fiind litografiate în Litografia Albinei românești. Ele apar printre primele documente de muzică de scenă compusă în ţara noastră cunoscute pînă în prezent.

Din indicaţiile de regie ale autorului piesei, putem însă deduce unele date în legătură cu celelalte fragmente, ale căror note s-au pierdut.

Astfel, după descrierea decorului: un colţ pitoresc al Moldovei, cu ruinele Cetăţii Neamţului şi munţii dominaţi de piscul Ceahlăului, — citim: *„Orchestra execută o simfonie care e urmată de o furtună".* Prin termenul „simfonie" trebuie să înţelegem probabil un fragment orchestral în genul acelor „sinfonia" care deschideau de obicei operele italiene şi franceze, adică o uvertură. Iar în indicaţia: *„...care e urmată de o furtună...",* ne îndeamnă să presupunem că ar fi putut avea şi un caracter descriptiv-programatic, după exemplul multor uverturi de operă pe care Elena Asachi le cunoscuse desigur în tinereţe, la Viena şi la Dresda.

Aflăm mai departe, din indicaţiile de regie, că după ce fulgerele şi bubuitul trăznetelor se depărtează, *„...lumina reapare şi muzica face să răsune dinspre cetate riturnelele Doinei".*

Nu ne putem da seama dacă această nouă piesă muzicală este de sine stătătoare. Poate, mai degrabă, conform indicaţiilor de regie, este legată de „simfonia" iniţială, ca o schimbare pe plan muzical a atmosferei, după procedeele folosite în mod obişnuit în muzica apuseană de operă.

Este demn de reţinut că Elena Asachi şi-a însuşit una din producţiile cele mai însemnate ale folclorului românesc, Doina, şi a folosit-o în această piesă, ca element de exprimare în limbajul muzical.

După Doină, păstorii, păstoriţele şi agricultorii, îmbrăcaţi în costume naţionale, cîntă un cor în care îşi exprimă admiraţia faţă de frumuseţea zilei senine ce urmează furtunii.

Înlănţuirea acestor părţi muzicale: Simfonia, Doina şi Corul iniţial, ne aminteşte de amplele introduceri, cuprinzînd succesiuni asemănătoare, din „operele seria italiene şi din unele opere de maturitate ale lui Gluck, care se reprezentau cu mare succes, la începutul secolului trecut, în teatrele Vienei şi, în mod special, în teatrul lui Schikaneder, unde activa tatăl Elenei Asachi.

După această introducere muzicală, rînd pe rînd, eroii piesei evocă nenorocirile trecutului — cînd poporul era apăsat de jugul turcesc — şi preamăresc „fericirea generală" adusă de noua reformă administrativă.

În atmosfera sărbătorească a acestei părţi, unul din eroi, Nicandre, cînta povestea minunată a *„acestei mame vestite care reaprinse curajul vechiului nostru erou şi, prin cuvintele care trăiesc în istorie, îl conduse înapoi pe drumul victoriei".*

Aici apare Balada, care povesteşte legenda mamei lui Ştefan cel Mare. Trebuie să menţionăm faptul că, în afară de scurta istorisire din „O seamă de cuvinte" a lui Ion Neculce, această Baladă constituie prima formă literară pe care o îmbracă legenda. Ea îşi va croi un drum propriu în literatură, apărînd în creaţia multor poeţi ca: Eliade (în „O noapte pe ruinele Tîrgoviştii" — scrisă în 1836), Bolintineanu (în „Legenda Cetăţii Neamţului" — tipărită prima oară în 1847), Vasile Alecsandri (În drama istorică „Cetatea Neamţului" scrisă în 1857), şi alţii. Pentru a o face înţeleasă de public, Asachi

[7]) Vezi: coperta cantatei „La Tente", afişul spectacolului, lucrarea „O serbare la Iaşi în 1834" de O. Lugoşianu, Revista nouă nr. 9, Bucureşti, 1895.

[8]) Albina Românească nr. 36 din 12 aprilie 1834.

traduce mai tîrziu versurile Baladei, tipărindu-le în 1854, în ediţia a doua adăogită a poeziilor sale.

Muzica Baladei, compusă de Elena Asachi pe versuri franţuzeşti, prezintă o importanţă egală cu cea literară Ea constituie prima întruchipare a acestei legende în muzica cultă românească, deschizînd la rîndul ei drumul creaţiei ulterioare pe care o va inspira, aceea a compozitorilor Flechtenmacher, Iacob Mureşianu, George Enescu.

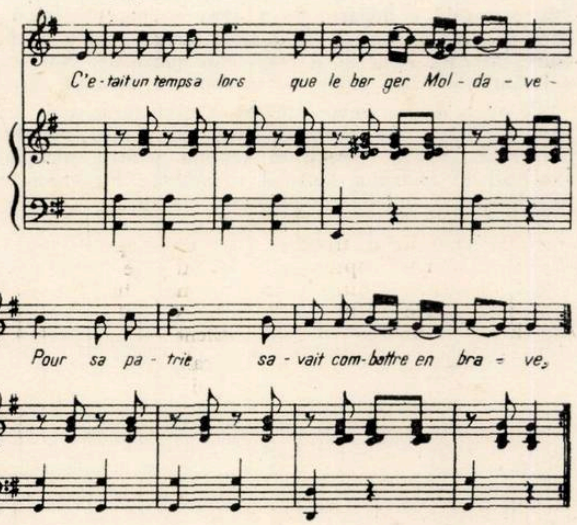
Muzica nu are un caracter românesc. Acest fapt apare cu atît mai ciudat cu cît conţinutul versurilor se referă la trecutul patriei şi reînvie o legendă care a circulat multă vreme în popor, avînd desigur şi o muzică a ei, ca atîtea balade şi cîntece inspirate de figura lui Ştefan cel Mare. Ne punem întrebarea dacă motivul acestui lucru trebuie căutat în faptul că Elena Asachi cunoştea mai puţin caracteristicile baladei folclorice româneşti, sau mai degrabă în faptul că metrica versului francez pentru care a fost scrisă muzica, nu permitea adaptarea stiluluî „parlando" al baladei româneşti. Ne surprinde de asemenea şi faptul că nici traducerea românească a versurilor Baladei, realizată mai tîrziu de Asachi, nu se apropie de metrica populară românească, deşi autorul cunoştea desigur caracteristicele producţiilor folclorice, întrucît se ocupase în tinereţe de culegeri de poezii populare româneşti.

Îndemnată deci de structura versurilor, compozitoarea se îndreaptă către forma baladei apusene, pe care o cunoştea prin însăşi pregătirea ei artistică.

Muzica Baladei aminteşte de baladele în formă de lied strofic ale romantismului muzical, la a căror bază stăteau fie balada medievală, fie cîntecul popular strofic.

Linia melodică, simplă şi curgătoare, cu un ambitus mic (o nonă), corespunde cerinţelor textului narativ. Ea este bazată în general pe diferite figuraţii rezultate din arpegiile treptelor I şi V ale tonalităţii sol major în care e compusă, — urmate de mici cadenţe.

Iată prima frază — A,

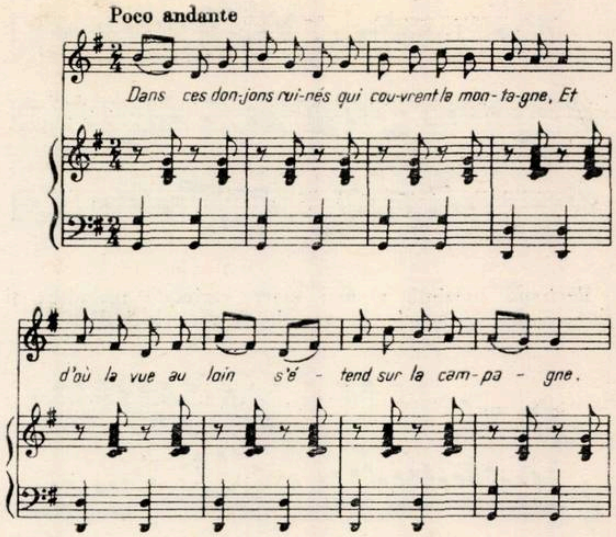


care se repetă aproape identic, pe un text deosebit.

Urmează refrenul, — B, (v. ex. următor) care cuprinde culminaţia liniei melodice şi o uşoară îmbogăţire a ei.

Din spusele personajului care cîntă Balada: *„...voi cînta, dar voi veţi repeta ultimele versuri..."*, precum şi din indicaţia „bis" a ultimelor două versuri ale fiecărei strofe, reiese că, în timp ce frazele A-A erau cîntate de solist, refrenul B era executat de solist şi reluat apoi, în cor, de celelalte personaje, care-l cîntau în unison. Acest lucru aminteşte de asemenea de una din caracteristicile baladei medievale.

Forma Baladei este deci A-A-B-B, asemănătoare şi ea cu cea a baladei arhaice. Muzica se repetă la fiecare din cele 8 strofe ale poeziei.



Acompaniamentul, foarte simplu, e compus în general din acorduri care susţin cîntul vocii [9]).

Deşi de o valoare componistică modestă, Balada Elenei Asachi marchează prima încercare de compunere a unei lucrări de acest gen în muzica cultă românească. Ea va atrage atenţia compozitorilor de mai tîrziu asupra posibilităţilor dramatice şi muzicale de folosire a acestui gen în cadrul operelor de inspiraţie istorică.

Cea de a doua piesă muzicală pe care o cunoaştem din „Serbarea pastorală" este Cantata „Cortul", care a fost litografiată în tipografia Albinei ca o piesă de sine stătătoare, sub denumirea: „La Tente, Cantate de la Fête pastorale donnée au Théâtre de Jassy, le 10 avril 1834. Traduction du moldave et mise en musique par Hélène Asaki". Probabil, textul a fost scris iniţial de Gheorghe Asachi în limba română şi apoi tradus de Elena Asachi în franceză, după necesităţile muzicii.

Gheorghe Asachi nu pierde prilejul de a reînvia şi în aceste versuri istoria şi tradiţiile ţării, manifestînd — ca în multe alte lucrări ale sale — o tendinţă de a recrea elemente ale mitologiei strămoşilor daci. Astfel, muntele pe care se ridică cortul aminteşte de cel care, în credinţa dacilor, era lăcaşul zeului Zamolxe şi al slujitorilor săi. Iată cum e descris în piesă: *„...De aici, în timp de război, pornesc fulgerele şi trăsnetele, de aici, în timp de pace, astrul binefăcător împrăştie dulcea lumină. (Aici) sălăşuiesc onoarea, dreptatea şi înţelepciunea..."*

Atît denumirea de „cantată" dată de compozitoare, cît şi conţinutul acestei piese muzicale, amintesc de acele cantate ocazionale, pentru solişti vocali, cu acompaniament instrumental (uneori şi cu părţi corale), scrise de mai toţi compozitorii secolelor XVII şi XVIII în cinstea unor evenimente sau personalităţi importante.

Cantata Elenei Asachi este compusă dintr-o singură parte, lipsind acele succesiuni de părţi vocale, instrumentale şi uneori corale ale cantatelor propriu-zise.

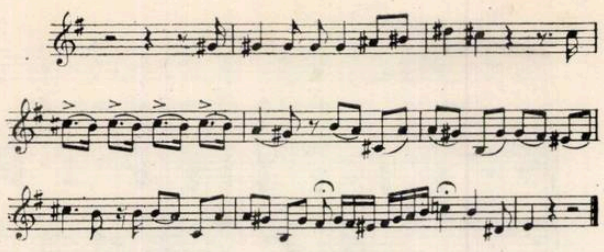
Contrar denumirii pe care i-o dă T. T. Burada: „Cantată în sol major" [10]), lucrarea este scrisă în tonalitatea mi minor.

Spre deosebire de Baladă, Cantata are o melodie bogată şi inspirată, cu influenţe italiene şi franceze. Caracterul ei cantabil ne aminteşte de faptul că autoarea era ea însăşi cîntăreaţă. Cupletul începe în mi minor şi modulează apoi în mi major.

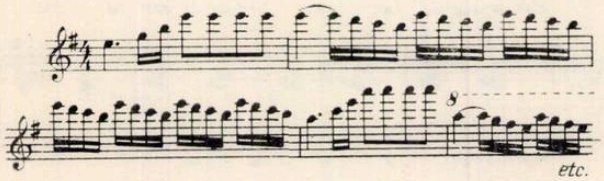
---

[9]) In forma de reducţie pentru pian solo în care Balada apare tipărită în revista „Spicuitorul Moldo-român" din 1841, melodia vocii reiese din partea mîinii drepte. De altfel, în Tip. Albina-Iaşi, s-a tipărit separat şi partitura voce-pian.

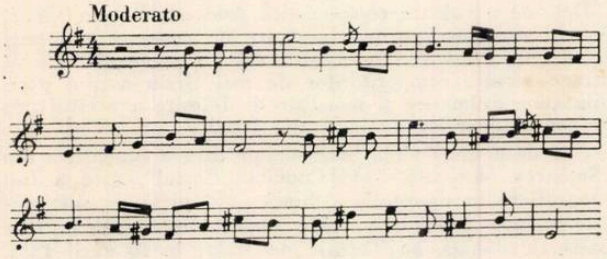
[10]) Vezi schiţa biografică „Elena Asachi", apărută în revista Convorbiri literare nr. 7 din anul 1887.



Refrenul prezintă o mai mare varietate melodică şi ritmică. El se încheie cu o cadenţă specific italiană.



Atît prin structura melodiei, cît şi prin forma A-B-A-B, această Cantată se înrudeşte cu romanţa orăşenească.



Ceea ce atrage în mod special atenţia este introducerea instrumentală. Tema folosită aici aminteşte de doina românească.

Această temă de doină, cu caracter improvizatoric, se repetă sub formă de progresii, pe diferite trepte, fiind susţinută de respectivele pedale.

Deşi Cantata e scrisă în tonalitatea mi minor, în acest fragment introductiv nu e folosită sensibila re diez. Elena Asachi a sezisat deci caracterul modal al doinei populare româneşti şi l-a redat întocmai. Autoarea s-a ferit totuşi să îmbrace această temă într-o prelucrare armonică sau polifonică ; în anii în care a compus piesa, specificul prelucrării modale a folclorului românesc nu era cunoscut, iar concepţia armonică major-minor nu se putea potrivi temei. De aceea, Elena Asachi s-a mulţumit cu enunţarea temei pe diferite trepte sub formă de progresii, cu simpla susţinere armonică a pedalelor.

Prezenţa acestei doine în introducerea Cantatei ne îndreptăţeşte să presupunem că autoarea a folosit aceeaşi temă şi în Doina care, la începutul piesei, urma îndată după Simfonie.

Structura Cantatei „Cortul" prezintă deci două caractere deosebite : cel folcloric al introducerii instrumentale şi cel de influenţă apuseană — italiană şi franceză — al părţii cîntate de voce.

În cadrul reprezentaţiei, după cum spune cronica „Albinei româneşti", Cantata „Cortul" a fost interpretată de compozitoare.

În desfăşurarea piesei, urmează un dans naţional, Arcana, care e probabil bazat de asemenea pe o prelucrare a folclorului românesc şi un cor final.

Conţinutul patriotic al textului, deşi scris în limba franceză (după modelul scenetelor pastorale apusene), îmbracă atît forme ale muzicii culte clasice, cît şi cele ale prelucrării muzicii româneşti. Prezenţa Doinei de la început, introducerea instrumentală a Cantatei cu structura ei modală şi dansul Arcana —poate chiar şi corurile a căror muzică nu o cunoaştem —, sînt puncte de plecare ale folosirii muzicii populare românești în creaţia cultă.

Fragmentele muzicale, atît de variate ca formă şi structură — de la uvertură şi coruri, Cantată, Baladă, şi pînă la jocul Arcana —, plasate în momentele principale ale desfăşurării scenetei, prezintă o apropiere de genurile care, cu cîteva decenii mai tîrziu vor cunoaşte o mare dezvoltare în ţara noastră : vodevilul, opereta şi opera. Desigur că aceste genuri erau cunoscute în Moldova, în anul 1834 (spectacolele trupelor străine le prezentaseră în multe rînduri publicului ieşean). De asemenea, Serbarea pastorală e departe de a avea o concepţie şi o tratare muzical-dramatică. E doar o scenetă, cu o mică acţiune, în care intervin şi fragmente muzicale. Noi o considerăm valoroasă doar ca început în evoluţia genului.

Pe acest drum, compozitoarea a desfăşurat apoi o rodnică activitate de adaptări muzicale pentru piesele lui Gheorghe Asachi, pregătind terenul pentru pleiada de făuritori ai teatrului muzical românesc : Flechtenmacher, Wachmann, Caudella, Stephănescu, şi alţii.

BIBLIOTECA CENTRALĂ

Cuprinsul

DISCUȚII

Zeno Vancea
Muzica, manifestare fundamentală a vieții 1

Darius Milhaud
Evoluție și avangardă 3

André Jolivet
Mediul uman ca finalitate a artei muzicale 5

Paul Collaer
Există limite în evoluția tehnicii muzicale moderne ? 6

Ștefan Niculescu, Alexandru Hrisanide
Opinii despre raportul între muzică, interpreți și public 7

NOI LUCRĂRI ROMÂNEȘTI

Alexandru Șumski
Concertul pentru orchestră de Marțian Negrea 10

Nicolae Parocescu
Cîntece pentru copii de Liviu Comes 12

PROBLEME ACTUALE ALE VALORIFICĂRII FOLCLORULUI

Gheorghe Ciobanu
Criteriul istoric în studierea modurilor populare 15

Traian Mîrza
Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modal în cîntecul popular 20

Liviu Glodeanu
Rolul folclorului în creație 24

★

Margareta Ionescu-Gabriel și Constantin Ionescu-Vovu
Funcția artistică a tehnicii pianistice 27

Vasile Dinu, Florian Lungu, Ido Eyl (Olanda)
Arta corului Madrigal 32

★

Meridiane muzicale (note) 31

CONCERTE-SPECTACOLE

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Constantin Răsvan
Sfîrșit de stagiune 35

DE PESTE HOTARE

Dieter Lehmann
Festivalul „Bach" Leipzig (iunie 1966) 41

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Meliné Poladian-Ghenea
Începuturile muzicii noastre de scenă 45

Sommaire

DISCUSSIONS

Zeno Vancea
La musique, manifestation fondamentale de la vie 1

Darius Milhaud
Evolution et avant-garde 3

André Jolivet
Le milieu humain comme finalité de l'art musical 5

Paul Collaer
Limites dans l'évolution de la technique musicale moderne 6

Ștefan Niculescu ; Alexandru Hrisanide
Opinions sur le rapport entre la musique, les interprètes et la public 7

Alexandru Șumski
Le concerto pour orchestre de Marțian Negrea 10

Nicolae Parocescu
Chants pour les enfants par Liviu Comes 12

PROBLEMES ACTUELS DE LA VALORISATIONS DU FOLKLORE

Gheorghe Ciobanu
Le critérium historique dans l'étude des modes populaires 15

Traian Mîrza
Le caractère unitaire du systéme de la structures tonale modale dans la chanson populaire 20

Liviu Glodeanu
Le rôle du folklore dans la création 24

★

Margareta Ionescu-Gabriel et Constantin Ionescu-Vovu
La fonction artistique de la technique pianistique 27

Vasile Dinu, Florian Lungu, Ido Eyl (Pays Bas)
L'art de la chorale : „Madrigal" 32

★

Meridians musicaux (Notes) 34

CONCERTS-SPECTACLES

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Constantin Răsvan
Clôture de la saison musicale 35

DE L'ÉTRANGER

Dieter Lehmann
Le Festival „Bach". Leipzig (juin 1966) 41

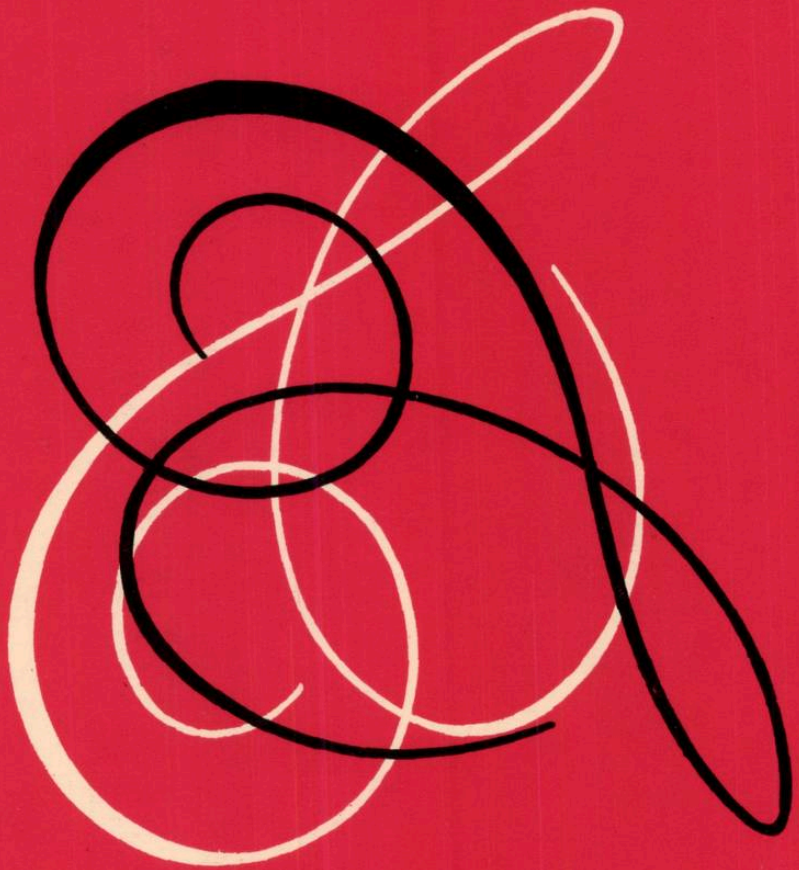
PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Meliné Poladian — Ghenea
Les commencements de la musique de scène en Roumanie 45

I. P. „Informația" — c. 3714

64.421

LEI 7



muzica

AUGUST

1966

BIBLIOT A

8

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 8 AUGUST 1966

XXII

Iniţiat şi condus de partid, care a coalizat forţele antihitleriste, actul istoric de la 23 August 1944 a fost înscris cu litere de aur în cartea istoriei poporului român. Intorcînd armele împotriva Germaniei fasciste, România a luptat cu toată puterea militară şi economică, aducînd o valoroasă contribuţie la înfrîngerea definitivă a cotropitorului. Alături de armata sovietică, armata română a dus o luptă crîncenă pentru zdrobirea şi alungarea trupelor hitleriste-hortiste de pe întreg teritoriul ţării, continuînd lupta dincolo de hotare pentru eliberarea Ungariei şi Cehoslovaciei, pentru nimicirea definitivă a Germaniei fasciste şi încheierea victorioasă a războiului în Europa. Transformări uimitoare au schimbat faţa ţării în cei 22 ani de la eliberare.

Astăzi pretutindeni, în întreaga ţară, la oraşe şi sate, în întreprinderi, instituţii, pe şantiere, oamenii noii Românii, cu fruntea luminată de zorii comunismului, militează cu pasiune pentru concretizarea în fapte a însufleţitoarelor hotărîri ale celui de al IX-lea Congres al partidului, care a stabilit programul dezvoltării multilaterale a ţării, în vederea continuării pe o treaptă superioară a procesului de desăvîrşire a construcţiei socialiste în toate domeniile de activitate.

Aşa cum s-a arătat la Plenara C.C. al P.C.R. din 27—28 iunie 1966 se poate spune că actualul plan cincinal al patriei noastre este opera întregului popor, a întregului nostru partid, rod al gîndirii şi înţelepciunii celor ce muncesc.

Răspunzînd necesităţilor vitale ale vieţii economice a ţării, ce creşte neîncetat şi devine din ce în ce mai amplă, Congresul a trasat sarcina concretizării programului dezvoltării economice cuprins în planul cincinal. Caracteristica cea mai importantă a planului cincinal o constituie faptul că el asigură dezvoltarea armonioasă, ascendentă a întregii economii naţionale.

După cum se ştie, în centrul politicii partidului rămîne şi în viitor industrializarea socialistă, creşterea cu precădere a industriei grele şi în special a industriei constructoare de maşini. Istoria a demonstrat cu prisosinţă că fără o industrie dezvoltată, nici o ţară nu se poate bucura de binefacerile civilizaţiei, de independenţă şi suveranitate naţională. Urmînd această politică şi înfăptuindu-se prevederile planului cincinal se vor crea condiţiile necesare ca pînă în 1970, cel puţin 50 la sută din populaţia activă a ţării să ajungă a lucra în industrie şi în alte sectoare neagricole. În 1970, ţara noastră va fi aproape odată şi jumătate ori mai bogată, apropiindu-se cu încă o etapă de desăvîrşirea construcţiei societăţii socialiste, de crearea condiţiilor pentru trecerea la construirea comunismului.

„Industrializarea socialistă este chezăşia creşterii puterii economice a patriei, a independenţei şi suveranităţii naţionale arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C. al P.C.R. la recenta consfătuire pe ţară a constructorilor de maşini. Cu cît fiecare ţară socialistă este mai puternică, cu atît mai mare este contribuţia ei la întărirea forţei sistemului mondial socialist, la creşterea prestigiului influenţei socialismului în lume".

România socialistă a ajuns să-și asigure din producția sa cea mai mare parte din necesarul de utilaj al economiei naționale. Sînt satisfăcute aproape complet nevoile de dotare cu mijloace tehnice a forajului și extracției țițeiului, agriculturii, transporturilor auto și feroviare, exploatării lemnului. Planul cincinal pune în fața constructorilor de mașini sarcini de mare răspundere, întrucît această ramură are o influență hotărîtoare asupra dezvoltării întregii economii. Industria constructoare de mașini are sarcina de a aduce o contribuție mai mare la asigurarea utilajului necesar dezvoltării în următorii zece ani a bazei energetice și electrificării. Pentru prima oară se va fabrica în țara noastră hidroagregate de foarte mare capacitate pentru centrale electrice și agregate pentru centrale nucleare. Este prevăzută trecerea la producția de autoturisme. Agricultura va primi un sprijin substanțial. S-au luat măsuri pentru îmbunătățirea calitativă a producției obiectelor de consum casnic.

Un mare rol în dezvoltarea economiei îl are industria chimică ce trebuie să satisfacă nevoile agriculturii cu îngrășăminte, biostimulatori și antidăunători, cererile de fibre și fire ale industriei textile, de materiale plastice și rășini sintetice, de produse chimice ale celorlalte ramuri ale industriei, de medicamente și bunuri de consum pentru populație. Și mai mult se pune accentul pe dezvoltarea petrochimiei.

Producția de oțel va crește de aproape două ori. În 1970, combinatul siderurgic de la Galați va da aproape o treime din producția totală de oțel a țării.

Producția de energie electrică crește într-un ritm mai ridicat decît ansamblul industriei. În cincinal intră în funcțiune hidrocentrala de pe Argeș și se vor termina lucrările de construcție la ultimele centrale din cele 12 de pe malul rîului Bistrița. În 1970—1971 va fi dat în exploatare marele nod hidroenergetic și de navigație de la Porțile de Fier ce se realizează în colaborare cu Republica Socialistă Federativă Iugoslavia. Cu Republica Populară Bulgaria se lucrează la elaborarea studiilor și proiectelor pentru hidrocentrala de pe Dunăre, de la Islaz. În următorii ani începem utilizarea energiei nucleare pentru producerea de energie și electrică și termică. Sarcinile primordiale în economie le constituie îmbunătățirea sistematică a calității produselor, creșterea productivității muncii, reducerea prețului de cost și a cheltuielilor de circulație, promovarea progresului tehnic în toate sectoarele activității industriale, extinderea mecanizării și automatizării.

Agricultura noastră înregistrează serioși pași înainte pe drumul dezvoltării intensive și multilaterale, al sporirii producției vegetale și animale, al creșterii aportului agriculturii la bunăstarea poporului, la progresul țării. Au fost luate măsuri pentru îmbunătățirea planificării și conducerii agriculturii, înființarea uniunilor raionale, regionale, Uniunii Naționale a Cooperativelor Agricole de Producție.

Continua ridicare a nivelului de trai material și cultural al maselor stă în centrul atenției partidului și guvernului.

Există toate condițiile ca pînă în 1970 să fie rezolvate în linii generale problemele mecanizării complexe și ale chimizării agriculturii, factori esențiali în modernizarea și sporirea producției agricole.

Dezvoltarea economiei noastre naționale în ansamblu este strîns legată de perfecționarea cercetării științifice și a învățămîntului. În special trebuie intensificate cercetările fundamentale și aplicative în toate ramurile. Constituirea Consiliului Național al Cercetării Științifice precum și măsurile pentru îmbunătățirea activității de cercetare constituie o premiză pentru progresul în aceste domenii.

Se întărește în toate sectoarele principiul muncii și conducerii colective. Rolul organizațiilor de masă în viața socială crește mereu, aceasta fiind demonstrată de congresele ținute în acest an, de faptul că participarea maselor la conducerea treburilor obștești capătă o tot mai largă extindere. În perioada care a trecut de la Congres s-a întărit și mai mult alianța dintre clasa muncitoare și țărănime, prietenia și unitatea de nezdruncinat a oamenilor muncii de toate naționalitățile. Se întărește și înflorește continuu națiunea română.

Aniversarea a 45 ani de la înființarea P.C.R. a dat prilejul unei profunde analize științifice a dezvoltării istorice a partidului, a mișcării noastre muncitorești, în legătură strînsă cu celelalte forțe revoluționare care și-au dat contribuția la dezvoltarea României. Partidul Comunist Român, unit în jurul Comitetului Central, este mai puternic decît oricînd, el bucurîndu-se de stima și adeziunea întregului nostru popor. Politica partidului nostru corespunde integral intereselor tuturor oamenilor muncii, aspirațiilor lor spre mai bine.

În perioada care a trecut de la Congres, partidul și guvernul nostru au desfășurat o laborioasă și vastă activitate internațională. A continuat să se dezvolte prestigiul țării peste hotare, drept urmare a succeselor ei, a activității depuse pentru intensificarea colaborării între popoare și apărarea păcii, pentru cauza progresului social. S-a dezvoltat prietenia și colaborarea frățească cu celelalte țări socialiste, relațiile internaționaliste dintre partidul nostru și partidele frățești din țările socialiste și cu partidele comuniste și muncitorești din alte țări. România a extins relațiile sale politice, economice, culturale cu multe țări, avînd la bază principiile suveranității și independenței naționale, egalității în drepturi, neamestecului în treburile interne, avantajului reciproc. Totodată ea s-a manifestat ca un factor activ în lupta contra acțiunilor cercurilor imperialiste, și în primul rînd al imperialismului american ce amenință pacea lumii.

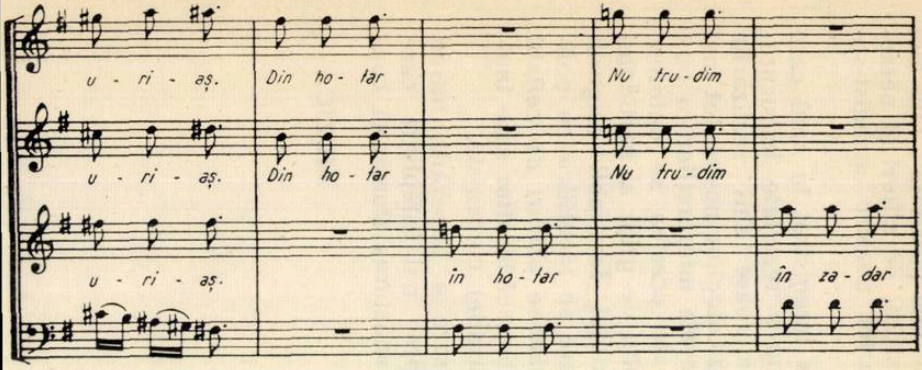
Prin atitudinea sa fermă, România se declară hotărîtă a lupta pentru dreptul sfînt al popoarelor de a decide singure asupra destinelor lor, de a lupta pentru libertate.

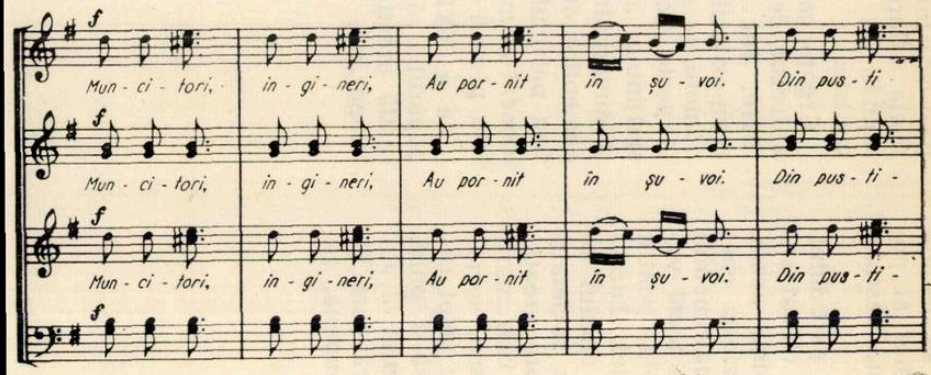
Sub îndrumarea și conducerea partidului, creația artistică s-a bucurat de un climat stimulator, un sprijin necunoscut pînă acum. Oamenii de artă răspund cu entuziasm chemării partidului de a îmbogăți patrimoniul spiritual al poporului, de a reda în toată varietatea de stiluri personale lupta pentru transformarea socialistă a României. Lucrările ce au apărut oglindesc chipul omului de azi, relațiile socialiste, fața nouă a societății românești, întinerită. Vorbind despre creația artistică și despre sensul major al îndrumării acesteia tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R. arăta : „Noi cerem oamenilor de litere și artă să-și pună talentul în slujba intereselor poporului și ale păcii. Să-i lăsăm pe ei să hotărască cum să scrie, cum să picteze, cum să compună, să găsească formele cele mai potrivite". Iată aici cheia înfloririi diversității de stiluri și personalități în cadrul artei noastre umanist-socialiste.

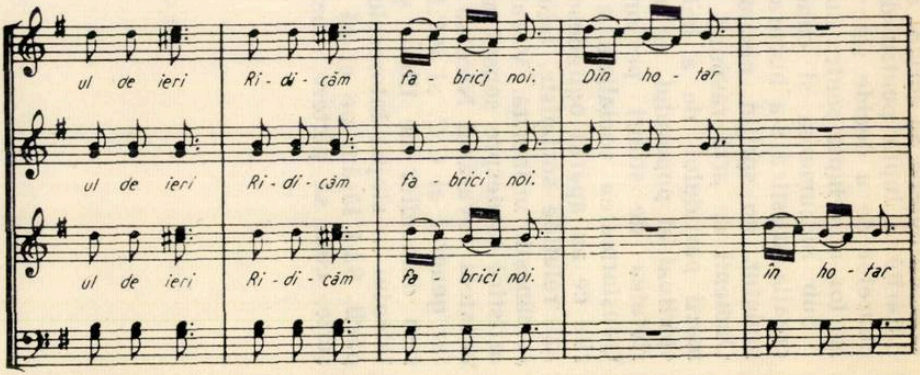
Creația muzicală a înregistrat în anul care a trecut de la Congres rezultate îmbucurătoare. Tot mai numeroase sînt realizările compozitorilor și muzicologilor noștri, tot mai numeroase sînt succesele interpreților în țară și peste hotare. Toate acestea se datoresc sprijinului atent și plin de grijă al partidului și guvernului, climatului favorabil asigurat oamenilor de artă care se identifică cu politica partidului, situîndu-se alături de ceilalți oameni ai muncii în mersul biruitor spre înaltele piscuri ale civilizației comuniste.

La a XXII aniversare a Eliberării, întreg poporul pășește spre noi înfăptuiri care înalță prestigiul și bunăstarea României contemporane.

MUZICA


u - ri - aș. Din ho - tar Nu tru - dim
u - ri - aș. Din ho - tar Nu tru - dim
u - ri - aș. în ho - tar în za - dar

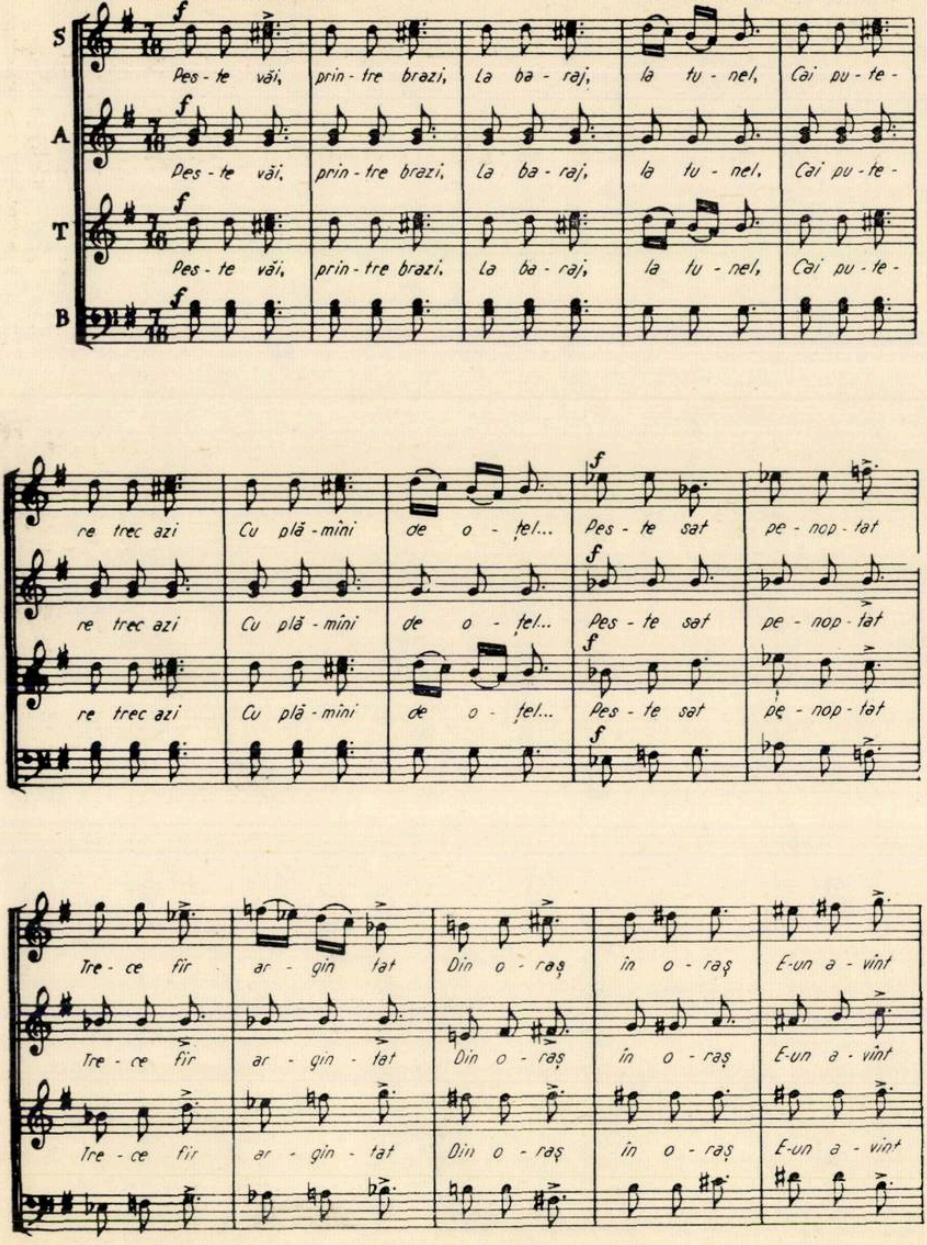

f
Mun - ci - tori, in - gi - neri, Au por - nit în șu - voi. Din pus - ti -
f
Mun - ci - tori, in - gi - neri, Au por - nit în șu - voi. Din pus - ti -
f
Mun - ci - tori, in - gi - neri, Au por - nit în șu - voi. Din pus - ti -

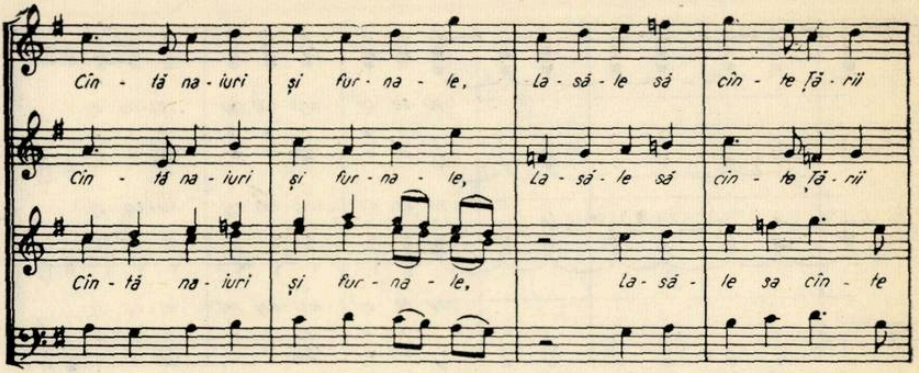

ul de ieri Ri - di - căm fa - brici noi. Din ho - tar
ul de ieri Ri - di - căm fa - brici noi.
ul de ieri Ri - di - căm fa - brici noi. în ho - tar

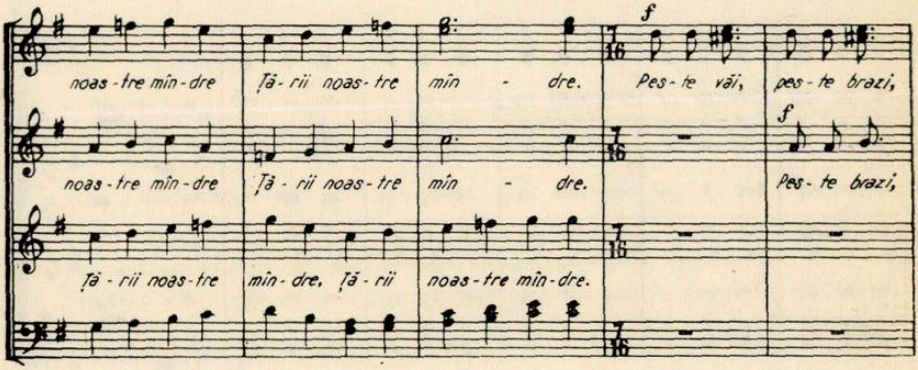
CONSTRUIM

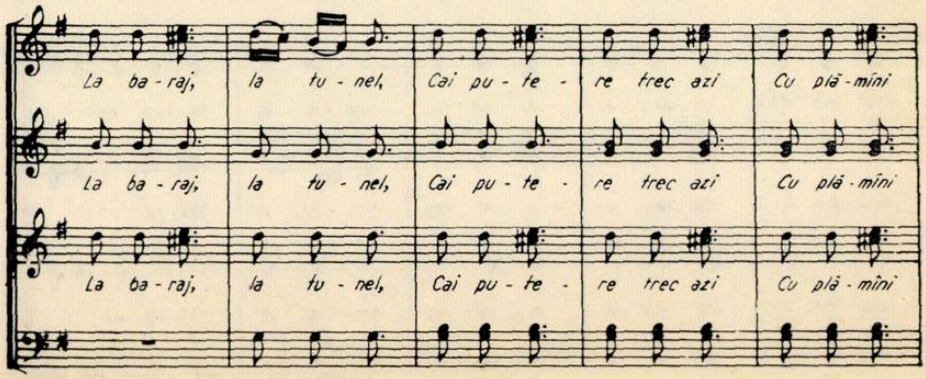
FRAGMENT DIN ORATORIUL „ZORILE DE AUR"

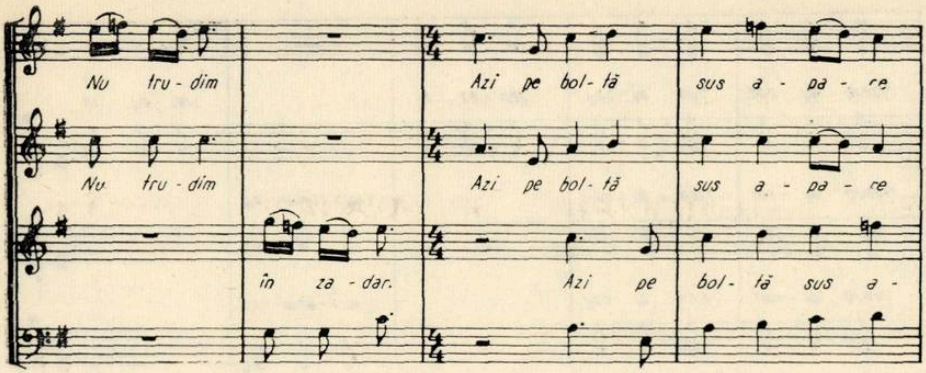
Versurile de **Cicerone Teodorescu** — *Muzica de* **Gh. Dumitrescu**

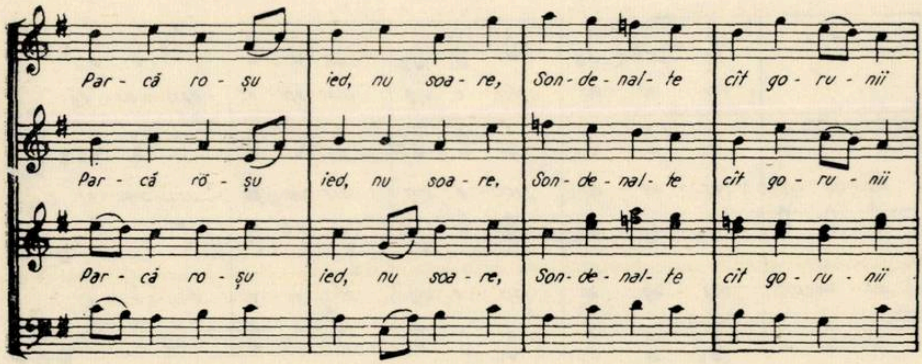


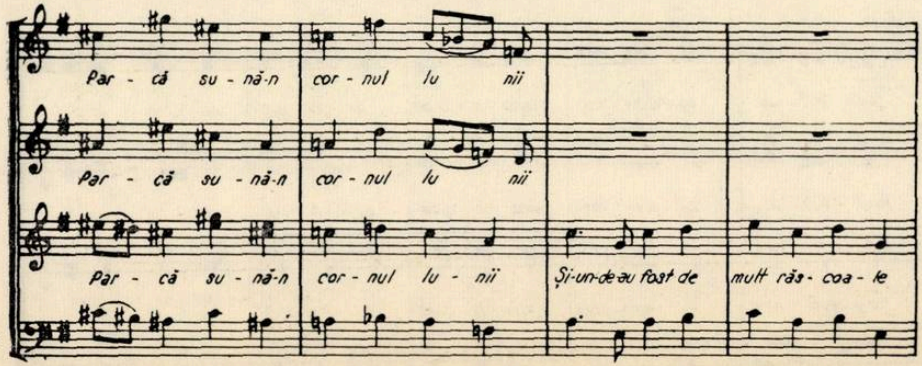

Cîn - tă na - iuri și fur - na - le, La - să - le să cîn - te Ță - rii
Cîn - tă na - iuri și fur - na - le, La - să - le să cîn - te Ță - rii
Cîn - tă na - iuri și fur - na - le, La - să - le sa cîn - te

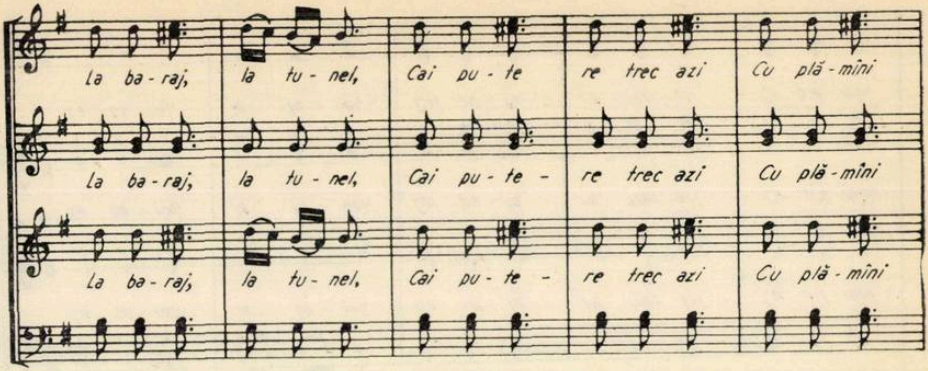

noas - tre mîn - dre Ță - rii noas - tre mîn - dre. Pes - te văi, pes - te brazi,
noas - tre mîn - dre Ță - rii noas - tre mîn - dre. Pes - te brazi,
Ță - rii noas - tre mîn - dre, Ță - rii noas - tre mîn - dre.

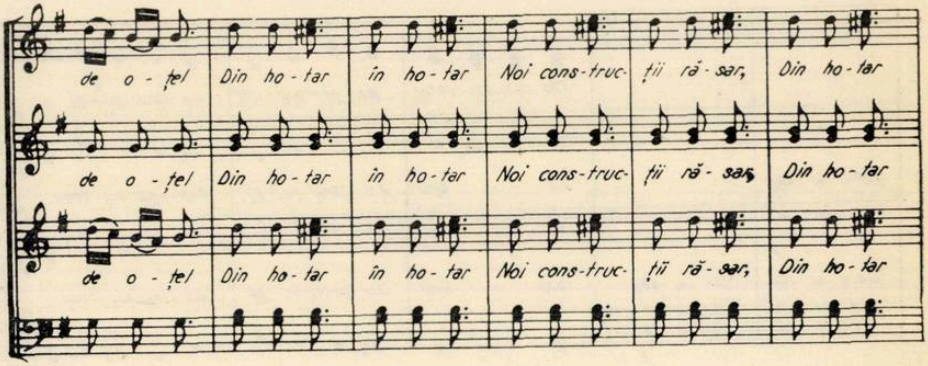

La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni

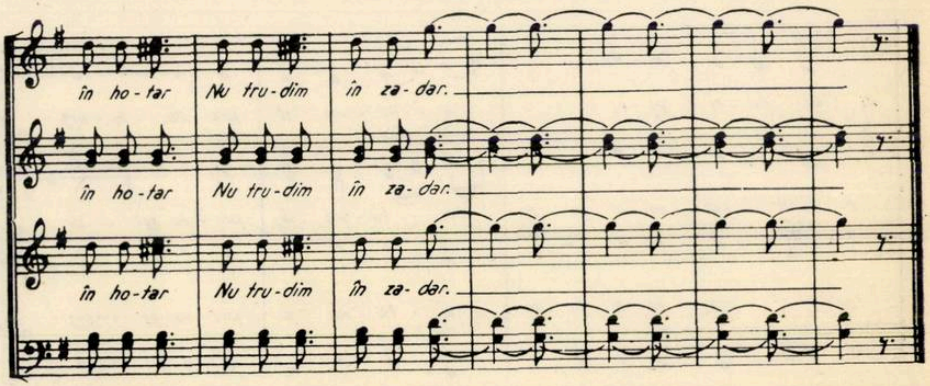

Nu tru - dim
Azi pe bol - tă
sus a - pa - re
Nu tru - dim
Azi pe bol - tă
sus a - pa - re
în za - dar.
Azi pe bol - tă sus a -

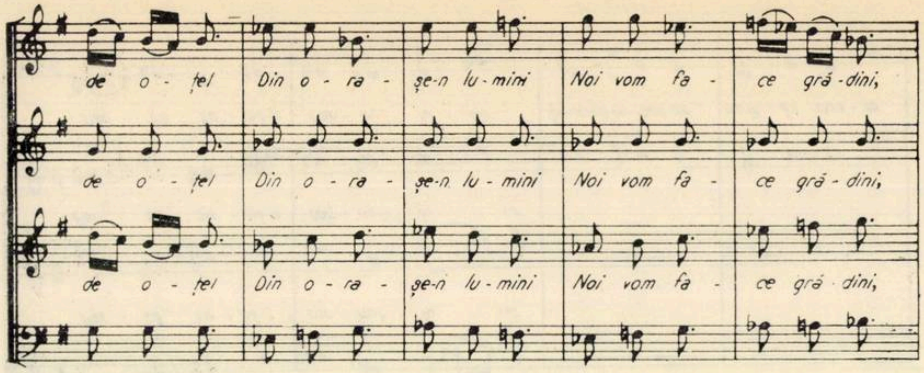

Par - că ro - șu
ied, nu soa - re,
Son - de - nal - te
cît go - ru - nii
Par - că ro - șu
ied, nu soa - re,
Son - de - nal - te
cît go - ru - nii
Par - că ro - șu
ied, nu soa - re,
Son - de - nal - te
cît go - ru - nii

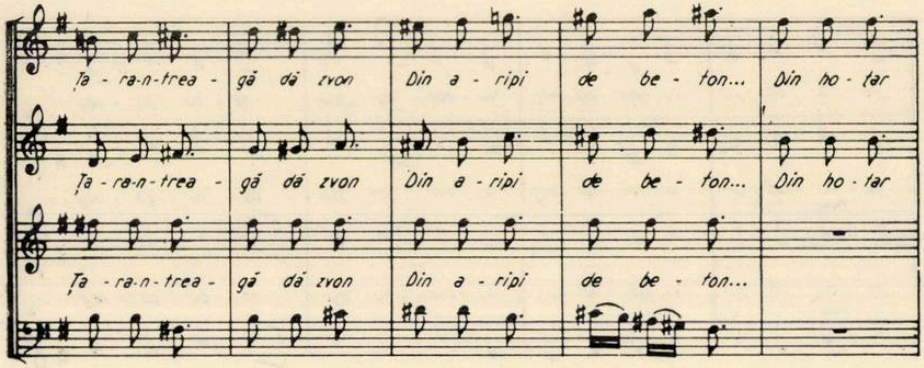

Par - că su - nă - n
cor - nul lu nii
Par - că su - nă - n
cor - nul lu nii
Par - că su - nă - n
cor - nul lu - nii
Și-un-de-au fost de
mult răs - coa - te

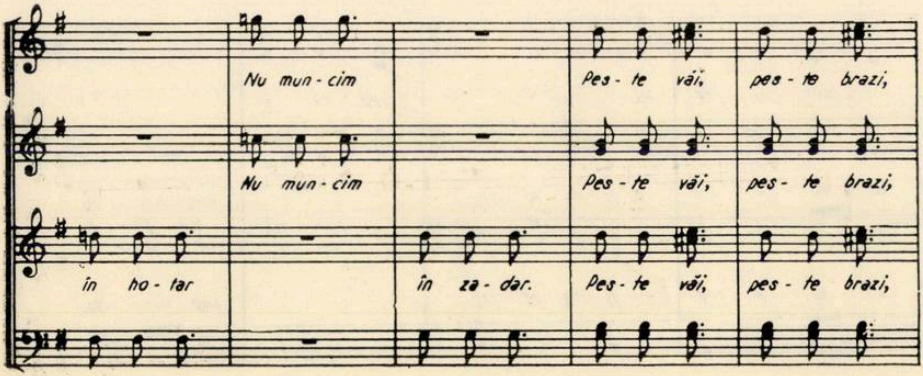

La ba-raj, la tu-nel, Cai pu-te re trec azi Cu plă-mîni
La ba-raj, la tu-nel, Cai pu-te- re trec azi Cu plă-mîni
La ba-raj, la tu-nel, Cai pu-te- re trec azi Cu plă-mîni


de o-țel Din ho-tar în ho-tar Noi cons-truc-ții ră-sar, Din ho-tar
de o-țel Din ho-tar în ho-tar Noi cons-truc-ții ră-sar, Din ho-tar
de o-țel Din ho-tar în ho-tar Noi cons-truc-ții ră-sar, Din ho-tar


în ho-tar Nu tru-dim în za-dar.
în ho-tar Nu tru-dim în za-dar.
în ho-tar Nu tru-dim în za-dar.


de o - țel Din o - ra - șe-n lu - mini Noi vom fa - ce gră - dini,
de o - țel Din o - ra - șe-n lu - mini Noi vom fa - ce gră - dini,
de o - țel Din o - ra - șe-n lu - mini Noi vom fa - ce gră - dini,


Ța - ra-n - trea - gă dă zvon Din a - ripi de be - ton... Din ho - tar
Ța - ra-n - trea - gă dă zvon Din a - ripi de be - ton... Din ho - tar
Ța - ra-n - trea - gă dă zvon Din a - ripi de be - ton...


Nu mun - cim Pes - te văi, pes - te brazi,
Nu mun - cim Pes - te văi, pes - te brazi,
în ho - tar în za - dar. Pes - te văi, pes - te brazi,

Un gen important în viața noastră artistică: Muzica de cameră*)

Este un adevăr unanim recunoscut că muzica de cameră constituie un domeniu vast, cuprinzător de mari valori, al acestei arte. Cultivarea genului, atît de către interpreți cît și de către public, este întotdeauna o cale de înțelegere în esență a fenomenului muzical, pentru că însuși genul este o artă a esenței; universul său sonor, deși lipsit de amploarea concertului simfonic sau spectaculozitatea genului liric, este nu mai puțin bogat în semnificații. O experiență îndelungată arată că pretutindeni, evoluția creației muzicale, activitatea interpretativă așezată pe temeiuri solide, o autentică cultură muzicală a publicului nu sînt de conceput în afara unor asidue preocupări în acest gen. Mai mult decît atît, se poate afirma că activitatea muzicală de cameră stă la temelia celorlalte forme de existență a vieții muzicale și, în consecință, absența sau chiar numai insuficiența ei are repercusiuni asupra culturii muzicale de ansamblu a unei societăți la momentul respectiv. Un compozitor străin de sfera muzicii de cameră dispune, evident, de mai puține mijloace de a-și exprima, cu toate nuanțele și în toată profunzimea, mesajul său; o orchestră ai cărei membri nu practică susținut muzica de cameră nu poate rîvni la perfecțiunea interpretativă; un public neobișnuit să frecventeze și să pătrundă în universul muzicii de cameră nu poate avea acces la înțelegerea autentică a muzicii.

Iată de ce o analiză din acest punct de vedere a momentului actual în viața muzicală românească se impune.

Socialismul a creat premisele unei multilaterale și profunde activități în toate sectoarele culturale. Avem o întinsă rețea de instituții muzicale — filarmonici, orchestre simfonice, opere, teatre muzicale, teatre și secții de estradă, ansambluri, orchestre de muzică populară — care susțin un apreciabil număr de manifestări. În mod firesc, ar trebui ca, dată fiind importanța muzicii de cameră în ansamblul vieții noastre culturale, să activeze cîteva orchestre de cameră, un mare număr de formații și mici ansambluri (cupluri de sonate, triouri, cvartete, cvintete etc.) — toate cu caracter permanent — și care, alături de recitalurile solistice, să întregească în chip armonios peisajul nostru muzical. Or, realitatea nu corespunde nici posibilităților materiale create, nici nevoilor și exigențelor firești ale culturii noastre noi, socialiste. Înainte de 23 August 1944, în ciuda greutăților de pe atunci, au existat valoroase contribuții și inițiative ale unor muzicieni ca Enescu, Rogalski, Jora, Andricu, Alexandru Theodorescu, Alessandrescu, Anton Sarvaș, C. C. Nottara, M. Bîrsan ș.a. Ei au animat acest gen și au contribuit la făurirea unei prețioase tradiții ce se cere, cu necesitate continuată și dezvoltată în zilele noastre.

În anii de după 23 August 1944, o bună parte dintre aceste formații au continuat să activeze (cvartetul Theodorescu, Cvartetul Radio), paralel cu formații noi, mai tinere, înființate în acel timp: Cvartetul Uniunii Compozitorilor, Trio București, Cvintetul de suflători „G. Enescu".

Existența unor formații de cameră permanente a determinat și înflorirea creației în acest gen. Într-adevăr, ne putem mîndri astăzi cu un mare număr de lucrări valoroase, de o mare diversitate stilistică, destinate unor formații de cea mai variată componență.

Unele dintre ansambluri s-au desmembrat treptat fie datorită încetării activității publice a unor muzicieni valoroși ajunși la o vîrstă înaintată (Theodorescu, Ghiga), fie prin plecarea din țară a unora dintre instrumentiști. S-a încercat înlocuirea golurilor, dar soluțiile, cum era și de așteptat, nu au fost viabile, formațiile pierzîndu-și stilul interpretativ unitar cîștigat în ani sau chiar decenii de cîntat împreună. Exceptînd Trio București — care are însă manifestări sporadice, fiecare dintre membrii săi fiind totodată intens solicitat, în țară și în străinătate, în calitate de solist concertist — formațiile nou înjghebate au avut o existență meteorică, adeseori neajungînd nici măcar la o sudare de la care se poate vorbi de un început de drum. Cauzele sînt multiple. În primul rînd, înființarea unui mare număr de instituții muzicale, paralel cu restrîngerea conservatoarelor a făcut să crească în chip considerabil cererea de in-

*) Referatul prezentat de tov. Mircea Basarab, Președintele Consiliului Muzicii din C.S.C.A. la deschiderea dezbaterilor privind situația muzicii de cameră, care a avut loc în Sala de marmură a Casei Scînteii la 24 iunie a.c.

strumentiști pentru munci totdeauna retribuite ; în plus, extinderea rețelei de școli elementare și medii de muzică a solicitat de asemenea un număr mereu crescînd de cadre didactice, număr pe care cele două conservatoare (și abia de 6 ani și al treilea, la Iași) nu-l puteau și nu-l pot acoperi. Aceasta a făcut ca instrumentiștii să fie solicitați și chiar suprasolicitați în raport direct cu valoarea lor. În afara orchestrei unde își are funcția de bază, un bun instrumentist este atras și de munca didactică, de acțiuni interpretative suplimentare(înregistrări la radio și Electrecord, colaborări în concerte ocazionale, contribuții solistice în diferite localități etc.). Ar fi de așteptat ca muzica de cameră să fie practicată în primul rînd de către muzicienii cei mai bine pregătiți care, după cum am arătat, sînt și cei mai intens solicitați. Or, după cum se știe, muzica de cameră reclamă o dăruire totală — de energie, timp talent — neputînd fi, firește, imediat și în măsura cuvenită, rentabilă materialicește. Un concert de muzică de cameră nu se pregătește într-o săptămînă, ca unul simfonic, ci în luni întregi de muncă asiduă, încordată, lucru care necesită deosebite condițiuni de organizare, devotament personal, perspectiva continuității. Dacă devotamentul personal nu a lipsit unor formații ca Cvartetul condus de Radu Zvorișteanu sau cel al lui Varujan Cozighian, celelalte — morale și materiale — nu le-au putut fi asigurate. Ca rezultat, primul cvartet s-a destrămat, conducătorul său îndreptîndu-și energia și inițiativa spre dirijorat, iar cel de al doilea, deși constituit dintre cei mai valoroși instrumentiști ai Filarmonicii, nu există ca formație permanentă, primul violonist fiind totodată și un apreciat solist. Cît despre cvintetul de suflători „George Enescu", ale cărui manifestări sînt destul de frecvente și de un frumos nivel (activează de peste zece ani), componența sa este însă foarte fluctuantă, așa încît greu s-ar putea vorbi despre aceeași formație de la un an la altul sau de la un concert la altul. Și alte formații — cvartetul „Muzica", cvartetul de femei al Filarmonicii, cvartetul de coarde și cvintetul de suflători al Filarmonicii din Cluj, ansamblul de muzică veche de la Sibiu ș.a. — întîmpină în genere același gen de greutăți : imposibilitatea de a repeta zilnic, perspectiva incertă a unor programări viitoare, lipsa unui stimulent material mai consistent. Din cauze asemănătoare au luat ființă și s-au destrămat numeroase orchestre de cameră (în București îndeosebi). Inițiativa dirijorului Paul Popescu de a reuni un mănunchi de instrumentiști valoroși cu care să realizeze cicluri complete de muzică preclasică și contemporană, în ciuda interesului viu al publicului și presei, nu s-a putut menține decît doar două stagiuni, cu ritmul de 1 concert pe trimestru.

Una din urmările acestei stări de lucruri se reflectă și în numărul mare de lucrări originale, de cert interes, rămase necîntate în acești ani. Numai cvartete de coarde există în momentul de față, în asemenea situație, peste 50.

Conștient de faptul că, prelungită, o atare stare de lucruri poate duce la un serios dezechilibru al vieții noastre muzicale, Consiliul Muzicii a inițiat un plan de stimulare a activității interpretative de muzică de cameră, prin intermediul Filarmonicii „G. Enescu", al cărui buget a fost suplimentat în vederea realizării acestui plan. Astfel, numărul concertelor de muzică de cameră a crescut de la 2—3 pe lună, la 6—8. Au fost organizate concerte cu debutanți, a fost stimulată apariția periodică a formațiilor mai vechi, au fost invitate formații din principalele centre din țară. Acțiunea a culminat, în anul trecut, prin organizarea primului festival al muzicii de cameră, care se va desfășura în continuare, anual. În același timp, filarmonicile din provincie au primit indicația să favorizeze prin toate mijloacele preocupările camerale ale angajaților lor. Ca rezultat se poate vorbi de pe acuma de o înviorare a interesului publicului față de gen, ca și de o efervescență sporită în rîndul instrumentiștilor, manifestîndu-se în formații noi, preocupări de repertoriu etc. E drept însă că aspectul calitativ este, în general, mai puțin îmbucurător decît cel statistic. Cu toate acestea, este de așteptat ca fenomenul să crească în intensitate, în măsura în care concertele vor fi tot mai valoroase și atractive.

Trebuie menționat că acțiunea concentrată în jurul Filarmonicii „G. Enescu", a urmărit deocamdată, o reanimare în acest sector, plecînd mai puțin de la criterii foarte exigente de selecție. În programele anului trecut se puteau întîlni astfel, alături de manifestări de real prestigiu, și concerte și recitaluri modeste ca nivel, constituind cel mult o verificare pentru interpreții respectivi. Pe de altă parte, s-a observat că în faza actuală frecvența mare a concertelor în anumite perioade și mai ales caracterul extrem de eteroclit al programelor nu sînt de natură să asigure un interes permanent din partea publicului, care, neputînd fi prezent la toate, nu este călăuzit de fapt în alegerea manifestărilor cu adevărat valoroase.

În ceea ce privește creația originală, se constată deficiențe în coordonarea includerii în program a lucrărilor românești. De altfel, trebuie să recunoaștem că nu venim cu stimulente suficiente în întîmpinarea celor ce ar dori să pună în studiu noi lucrări românești, în general — după cum se știe — partituri complexe, dificile necesitînd o pregătire deosebită.

Nu putem să nu apreciem această acțiune a Filarmonicii „G. Enescu" ca un început necesar și promițător. Filarmonica urmează să extindă asemenea concerte și la alte centre din țară, deocamdată numai la Brașov, Iași și

Timişoara, organizînd deplasări ale celor mai valoroase formaţii. Totodată, Filarmonica a organizat stagiunea sa de cameră pe cîteva idei directrice, uşor sesizabile de către public. Astfel, sînt de menţionat ciclurile de sonate pentru vioară şi pian de Mozart, (M. Constantinescu — M. Cardaş), Sonatele pentru pian şi vioară de Beethoven (V. Gheorghiu —Şt. Gheorghiu), „pagini de antologie din muzica universală", „seri de muzică contemporană". etc.

În continuarea acestor începuturi, este necesar să se studieze posibilităţile de amplificare şi aprofundare a lor. Pentru aceasta, propunem :

1. Încurajarea materială a realizărilor de nivel deosebit, prin tarife diferenţiate. În prezent, tarifele nu corespund eforturilor efectiv depuse pentru pregătirea unui concert. De pildă, un cvartet în primă audiţie presupune cel puţin 20—25 şedinţe de lucru. Raportată la onorariul primit, fiecare din aceste şedinţe este retribuită mai puţin decît ziua de lucru a unui muncitor necalificat.

Este necesară o revizuire a tarifelor, care să constituie un stimulent material real : plafonul maxim actual trebuie să devină plafonul minim al viitorului tarif. Totodată, limita superioară trebuie ridicată corespunzător unor realizări de nivel excepţional.

2. Soliştii noştri de frunte ar fi de dorit să acorde muzicii de cameră un rol mai mare în activitatea lor concertistică. Deşi solicitarea intensă ca solişti îngreunează continuitatea preocupărilor lor de cameră, este necesară prezenţa lor cît mai frecventă pe afiş, aceasta constituind pentru public — după cum se ştie — un punct de atracţie ce nu trebuie neglijat.

3. Crearea unui climat propice permanentizării activităţii celor mai bune formaţii prin prioritate în programări, asigurarea în stagiune a unor cicluri de concerte cu dată fixă, propuneri pentru înregistrări la radio şi şi la Electrecord, angajarea în deplasări şi schimburi interne şi externe, asigurarea unor condiţii normale de muncă.

OSTA ar trebui să ia parte activă în această campanie, organizînd în număr suficient circulaţia (în ţară şi peste hotare) a celor mai bune programe şi formaţii. Cu o bună organizare, muzica de cameră poate deveni şi ea un sector „rentabil" din punctul de vedere al planului OSTA.

4. Fiecare filarmonică şi orchestră simfonică — eventual şi unele teatre muzicale — ar trebui să-şi aibă propriul cvartet de coarde reprezentativ.

5. Ar fi necesar să se depună eforturi mai susţinute în vederea constituirii — la Bucureşti şi la Cluj — a unor orchestre de cameră permanente, asigurîndu-li-se condiţiile materiale şi organizatorice de existenţă.

6. Stagiunile de muzică de cameră din Bucureşti şi din principalele centre ar trebui organizate în aşa fel încît să se poată distinge acţiunea de promovare constantă, susţinută, a celor mai valoroase formaţii şi interpreţi, de acţiunea paralelă, tot atît de necesară, de stimulare şi triere a debutanţilor. În consecinţă propunem ca manifestările din prima categorie să aibă loc la Sala mică a Palatului (sau, prin provincie, în sala principală din oraş), în timp ce debutanţilor trebuie să li se asigure o scenă a lor, diferenţiindu-se corespunzător publicitatea, afişajul, programele de sală etc.

7. În planul de schimburi externe este necesară includerea formaţiilor de cameră cele mai valoroase de care dispunem. Participarea unor asemenea grupuri reduse de interpreţi (de la 2 la 7) la festivalurile internaţionale de muzică ar fi foarte binevenită, popularizînd peste hotare atît arta noastră interpretativă, cît şi creaţia originală. În cadrul unor asemenea acţiuni nu trebuie uitate cuplurile de lied-uri, din care unele, cu participarea unor interpreţi ca Arta Florescu, Dan Iordăchescu, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Marius Rintzler, Hilda Jerea, sînt de pe acum de nivel internaţional.

8. Aducerea sistematică prin OSTA, a unor formaţii de prestigiu din alte ţări, care să constituie un stimulent, un termen de comparaţie pentru interpreţii noştri. De asemenea, readucerea acelor interpreţi ale căror manifestări s-au vădit de un nivel semnificativ în acest sens. Astfel pot fi invitate anual formaţii ca „soliştii din Zagreb", „Orchestra Barşai", cvartetele „Loewenguth", „Borodin", „Beethoven", „Smetana", „Nonetul ceh" ca să nu mai vorbim de formaţii de un nivel excepţional pe care publicul nostru nu le-a ascultat niciodată pe viu (Cvartetele „Julliard", „Parrenin", „Lasalle", ansamblul „Melos" din Londra, formaţia Lolei Bobescu din Bruxelles, „Virtuosi di Roma", orchestra de cameră din Stuttgart etc., etc

9. Apreciem ca necesară instituirea unui concurs periodic deschis formaţiilor de cameră de toate tipurile, cu o secţiune specială pentru cvartete de coarde, domeniu în care insuficienţa realizărilor noastre de pînă acum este deosebit de sensibilă. Scopul concursului este acela de a permite detaşarea unor formaţii de nivel deosebit, cu perspective certe de creştere rapidă. Specialişti cu experienţă vor fi delegaţi cu depistarea şi îndrumarea formaţiilor ce prezintă interes în acest sens.

Eventual se vor putea face încercări de regrupare a interpreţilor prin cuplarea unor instrumentişti din formaţii diferite .

Instituţiile muzicale vor căuta să asigure condiţiile necesare participanţilor la concurs, prin degrevarea lor de o parte din obligaţiile de muncă, în perioada pregătitoare concursului.

Formaţiile premiate la fiecare concurs vor beneficia de prioritate în programări, înregis-

trări, turnee, li se vor oferi cicluri de concerte cu periodicitate determinată.

Propunem ca primul concurs de acest fel să aibă loc încă în toamna acestui an.

10. Trebuie depuse demersuri pentru ca publicaţiile noastre atît cele centrale, cît şi din regiuni, să acorde spaţiu cuvenit vieţii muzicale de cameră. Deocamdată, orientîndu-se după criterii mai mult întîmplătoare, presa semnalează şi recenzează unele manifestări insuficient de selectiv, lipsind astfel publicul de o călăuză competentă. Nu e vorba însă numai de o cronică cuprinzătoare, la zi, a concertelor de cameră : se simte nevoia iniţierii în presă a unei dezbateri ample cu privire la problemele actuale ale genului.

11. Trebuie solicitată Radioteleviziunea pentru eforturi sporite în vederea promovării formaţiilor noastre în studioul de concerte, în înregistrări şi la televiziune. Este greu de conceput ca o emisiune de tipul „Clubul tinereţii", la televiziune, să poată oferi oricui posibilitatea de a-şi verifica posibilităţile în domeniul muzicii uşoare, fără a încerca unele forme de popularizare şi a tinerilor muzicieni de cameră.

12. Trebuie accentuat locul muzicii de cameră în programele conservatoarelor şi ale liceelor muzicale. În prezent, muzica de cameră se situează printre disciplinele „secundare". Conservatoarele în special, ar trebui să cultive formaţii permanente de la primul la ultimul an, iar fiecare promoţie trebuie să ofere vieţii muzicale cel puţin o garnitură de cvartet, demnă de luat în seamă.

13. Nu ar fi lipsită de interes ideea înfiinţării unui organ specializat în vederea promovării muzicii de cameră pe lîngă una din instituţiile centrale, care să activeze autonom (nu ca anexă a unei orchestre simfonice), să aibă mijloacele materiale şi organizatorice necesare pentru obţinerea unei stagiuni proprii, cu concerte în abonament, în cadrul cărora să poată fi invitaţi şi artişti de prestigiu din străinătate.

După cum reiese din cele de mai sus, problema este actuală, soluţiile pot fi multiple şi presupun o mare concentrare a eforturilor ca şi conştiinţa că rezultatele nu pot apărea peste noapte. Realizarea unei vieţi de muzică de cameră corespunzătoare nivelului general al vieţii noastre culturale este un obiectiv care merită orice efort — organizatoric, material şi moral.

O şcoală pentru compozitor, interpret şi public

de Wilhelm Berger

O discuţie despre problemele muzicii de cameră este întotdeauna actuală şi necesară. *Actuală*, fiindcă în cadrul acestui gen de veche şi bogată tradiţie, prefacerile stilistice şi de concepţie, ca şi izbînzile de înaltă valoare artistică s-au ivit constant. Retrospectiva drumului parcurs se impune. Discuţia este mereu *necesară*, deoarece formele organizatorice privind activitatea interpretativă şi viaţa muzicală în complexitatea ei, se cer în permanenţă extinse, adîncite şi îmbunătăţite.

Muzica de cameră — în totalitatea ramificaţiilor ei — reprezintă un gen de o deosebită importanţă în ansamblul unei culturi. Elementele specifice ale acestei arte s-au cristalizat şi s-au şlefuit în permanenţă de-a lungul evoluţiei muzicii culte. Literatura universală şi naţională, acumulată pînă în prezent, reprezintă un tezaur ce se cere pus la îndemîna iubitorilor de muzică, include un fond de ideaţie şi de vibrante mesaje artistice, ce se cere mereu apropiat de înţelegerea şi preţuirea oamenilor.

Orientarea şi cunoaşterea omenească în domeniile atît de vaste ale muzicii *este de neconceput fără înţelegerea muzicii de cameră*, deoarece prin formele ei condensate, de maximă claritate, echilibru şi eficienţă ea oferă posibilitatea urmăririi proceselor intime ce se desfăşoară în interiorul discursului muzical. Din această cauză, rolul muzicii de cameră în interiorul unei culturi este de maximă importanţă, el reprezentînd un factor activ în educaţia artistică şi estetică a oamenilor.

Promovarea intensă a muzicii de cameră stă astăzi în centrul atenţiei noastre. Această nobilă misiune ne revine tuturora : compozitorilor, interpreţilor, pedagogilor, criticilor şi muzicologilor ca şi acelora care asigură con-

diţiile unei bune desfăşurări ale vieţii muzicale. Problemele ce se pot pune în discuţie sînt multiple şi variate. Ele se cer văzute ca atare şi în interdependenţa lor pentru a contribui la elucidarea unor aspecte, pentru a se obţine puncte de vedere care să contribuie efectiv la îmbunătăţirea situaţiei existente.

În cele ce urmează voi expune, pe scurt, unele observaţii cu privire la: 1) creaţia românească contemporană; 2) interdependenţa dintre creaţie şi interpretare; 3) problema formaţiilor specifice; 4) educaţia muzicală de specialitate; 5) criterii de eficienţă în programarea muzicii; 6) rolul muzicologiei şi criticii.

1) Tradiţia muzicii româneşti de cameră s-a înfiripat în urmă cu un secol. Măsurat la scara şi la condiţiile evoluţiei muzicii apusene, acest timp pare a fi la o primă vedere foarte scurt. Dacă defalcăm însă acest interval de o sută de ani în cele trei perioade distincte, marcate prin încercările înaintaşilor muzicii româneşti, apoi de minunata succesiune de realizări dobîndită de George Enescu — prin lucrări ce pot fi considerate totodată valori naţionale şi universale — şi dacă mai adăugăm la această tradiţie excepţionala înflorire şi diversificare a muzicii noastre din ultimele două decenii, ne dăm seama de ritmul intens al dezvoltării. Lucrările cele mai realizate, pe care le înscriem în patrimoniul nostru artistic sînt expresia entuziasmului, al cunoaşterii tot mai adîncite, ale măiestriei compozitorilor noştri. Ţinînd seama de greutăţile pe care le-au întîmpinat şcolile naţionale în procesul de autonomizare a gîndirii distanţîndu-se treptat de marile modele şi concepte clasice şi romantice, şi ale începutului de secol douăzeci, ne dăm seama de semnificaţiile salturilor calitative. Iar profilul distinct şi particular al liedului, sonatei sau quartetului de coarde plăsmuit pe meleagurile noastre este astăzi o realitate. Particularităţile stilistice se manifestă prin elementele intonaţionale, melodie, ritm, armonie, prin dorinţe de echilibru şi de frumos, prin mesajul artistic şi uman destinat semenilor noştri. Entuziasm, exigenţă şi perseverenţă au făcut ca multe căutări să fie încununate de succes.

Nu este cazul să emitem aici judecăţi axiologice asupra creaţiei româneşti şi nici să facem statistică. Aceasta deoarece, rezultatele ne sînt cunoscute tuturora. Şi totuşi doresc să subliniez faptul că, în ultimele două decenii au fost investigate absolut toate domeniile proprii vastului gen de cameră, de la Lied pînă la Cantata de cameră, de la Sonata solo, pînă la simfonia de cameră. Şi pretutindeni s-au putut înregistra lucrări ce satisfac cerinţele şi exigenţele vieţii de concert. Acest fapt este în mod incontestabil o realizare de seamă, rodul unor eforturi colective şi îndrumate al compozitorilor noştri.

Privită în ansamblul culturii muzicale româneşti, muzica instrumentală şi vocală de cameră, ocupă astăzi un loc însemnat şi de frunte. Literatura existentă, deosebit de variată din punct de vedere al problematicii şi a modalităţilor specifice de realizare, include lucrări de certă valoare, trainice şi de răsunet, înzestrate cu o remarcabilă forţă emoţională.

În paginile acestui gen de esenţă se adună ca într-un focar puternic cele mai diferite aspiraţii spre dobîndirea unei arte originale, expresive, elaborate la nivelul cerinţelor legitime. Cele mai însemnate lucrări reflectă traectoria parcursă în ţara noastră de acest gen, de la năzuinţele compozitorilor înaintaşi, pînă la preocupările stilistice proprii creatorilor de astăzi.

În cadrul unei consfătuiri de importanţa celei de astăzi nu trecem în revistă numai realizările actuale, ci ne rememorăm şi stadiile anterioare, aruncînd o lumină asupra căilor devenirii şi consemnăm faptele, încercăm să stabilim elementele tradiţiei specifice.

Lui George Enescu, muzica românească de cameră îi datorează două fapte de maximă importanţă. În primul rînd, George Enescu depistează, cunoaşte şi însumează fenomenele prezente din preajma secolului al XX-lea, obţine sinteza organică a întregei experienţe majore dobîndite de muzica apuseană pe tărîmul stilului de cameră. El înţelege în acelaşi timp încercările şi năzuinţele înaintaşilor, manifestate prin compoziţii sporadice.

Definindu-şi prin această viziune clară de ansamblu un concept propriu şi original în toate laturile sale, Enescu devine unul din cei mai de seamă exponenţi ai stilului modern de cameră.

În al doilea rînd George Enescu realizează treptat acea exemplară simbioză dintre substanţa şi simţirea specific românească, expusă în forme particulare, solide şi originale, ancorate în cele mai bune tradiţii ale genului. Mărturie a acestor strădanii şi depline reuşite stau Sonata a III-a — în caracter popular românesc — pentru pian şi vioară, op. 25 (1926) ca şi toată constelaţia de lucrări pînă la Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33 (1954).

În general, dezvoltarea acestui gen presupune realizarea unor condiţii de bază. Prima condiţie reclamă o strictă continuitate în preocupări, un şir neîntrerupt de eforturi şi manifestări concretizate prin lucrări. Cea de a doua este de natură calitativă. Ea priveşte autonomizarea gîndirii, particularizarea limbajului şi obţinerea unor forme concordante faţă de conţinutul propus, implică obţinerea unui etos nou, a unui suflu artistic înnoitor, cristalizarea unor drumuri care să înlesnească apariţia şi consolidarea unei şcoli bine întemeiate. Aceasta presupune eliminarea treptată a influenţelor pe plan estetic, cît şi pe

acela al mijloacelor specifice, presupune originalitatea faptică a produsului artistic închegat drept un tot unitar. Aceste năzuințe își găsesc o primă realizare în deceniul al III-lea, acel deceniu marcat prin prezența ultimelor sonate enesciene pentru pian și vioară, pentru pian și violoncel. Sînt două afirmări de maximă importanță. Dar în același timp,acestora li se alătură și altele, deschizînd noi perspective.

În anul 1926, maestrul Mihail Jora realizează Quartetul de coarde op. 9. Această lucrare inaugurează o nouă fază în dezvoltarea quartetului românesc : aici pătrund, pentru prima oară, în cadrul quartetului și sînt dezvoltate cu toată consecvența, elementele stilistice proprii muzicii populare românești. Datorită măiestriei cu care sînt incluse rezonanțele de acest gen, profilul sonor este nou. Sînt prezente aici inflexiuni modale, se manifestă cu vigoare ritmica jocului popular ca și unele elemente lirico-epice atît de penetrante. Filoanele acestei concepții expuse cu hotărîre în 1926 sînt vizibile în multe lucrări românești de acest gen, ca de pildă în lucrarea din 1947 a regretatului Paul Constantinescu, ca și în multe lucrări ale unor compozitori — tineri acum 10 ani — care astăzi și-au făcut un nume în muzica românească. La fel, Noveletele pentru pian și Quartetul de coarde op. 4 de Mihail Andricu, compuse în 1925, apoi Quartetul de coarde op. 14 (1930) de același autor, au marcat stadii importante în dezvoltarea muzicii noastre de cameră. Se cuvine să amintim aici numele și lucrările compozitorilor Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Ionel Perlea, Constantin Nottara, Dinu Lipatti, George Enacovici, Nicolae Buicliu. Numărul acelor muzicieni care au pus cîte o cărămidă importantă la realizarea edificiului pe care-l numim tradiție este mare.

Istoria mai recentă, din ultimele două decenii a muzicii românești s-a desfășurat sub ochii noștri. Realizările sînt cunoscute. În cele ce urmează, dorim să încercăm o definire a particularităților stilistice generale ce pot fi deslușite în ampla creație a compozitorilor noștri.

În primul rînd se impune un aspect, de natură cantitativă la prima vedere și totuși cu adînci semnificații calitative. Nu este pentru nimeni un secret faptul că, pe plan mondial, formele specifice și tradiționale ale muzicii instrumentale de cameră au înregistrat o scădere vertiginoasă. Fenomenul se explică prin intensele căutări în domeniul mijloacelor, a elementelor de limbaj ca și prin procesul de restructurare a formelor muzicale. În acest context trebuie să remarcăm ritmul crescînd ce a caracterizat dezvoltarea muzicii noastre, continuitatea preocupărilor în multe compartimente ale genului, excepționala diversificare, rod al unor eforturi colective.

A doua trăsătură este la fel de evidentă : urmărind, în cele mai însemnate cazuri, stăpînirea solidă a formelor tradiționale, adaptîndu-le pe calea inovației creatoare pentru a sluji o expresie și un mesaj artistic distinct, găsind o sumedenie de soluții originale și eficiente, mulți compozitori au reușit să imprime lucrărilor o pronunțată vitalitate și o ținută artistică care se face remarcată.

În al treilea rînd recunoaștem în muzica românească de cameră o diversitate de stiluri care atestă nu numai modalități diferite, ci delimitează și profilul unor personalități distincte. Acest stil personal — cristalizat într-un număr apreciabil de cazuri — este un lucru de preț și denotă prezența unor criterii artistice și estetice bine formate. Iar diversitatea aceasta, atît de necesară, se îngemînează în unitatea unei culturi în deplină dezvoltare.

Genul de cameră este un gen de esență. În dezvoltarea acestei muzici, inovația reprezintă pîrghia necesară. Aici însă, inovația, sprijinită pe o temeinică cunoaștere pe tradiție, cît și pe o necesară experiență personală, se distinge cu claritate față de pseudoinovație. În muzica de cameră, desfășurarea discursului cere — dincolo de plasticitatea materialul intonațional și știința conducerii vocilor — o logică stringentă în realizarea planului arhitectonic. Nu putem să trecem, de faptul că, au fost prezentate și lucrări nerealizate, insuficient finisate, hibride, inexpresive și ineficiente, lucrări anacronice din punct de vedere stilistic, denotînd uneori o lipsă de cunoaștere a legităților specifice genului, sau prea puțină exigență artistică. Dar trebuie să subliniem și faptul că, în ultimii ani, atît exigențele compozitorilor, cît și cerințele Comisiei Uniunii au crescut. Dorim de asemenea, ca numai acele lucrări ce poartă înalte calități artistice, care sînt înzestrate cu virtualitățile expresiei, echilibrului și al frumosului artistic să intre în circuitul difuzării. Numai aceste lucrări își împlinesc menirea, transmițînd auditorului o vie emoție artistică. Dar dorim în același timp, ca acestor lucrări să le netezim toate drumurile.

Trecînd în revistă creația de cameră, *din ultimii patru ani*, constatăm în primul rînd, o dezvoltare inegală a diferitelor subgenuri specifice, sesizăm realizări importante, dar și evidente rămîneri în urmă, din cauza unor condiții obiective.

De pildă în domeniul literaturii pentru vioară și pian, Biroul de resort al Uniunii Compozitorilor a examinat peste 30 lucrări de amploare, din care se disting — datorită unor calități artistice reale, cît și a unei ținute concludente pentru gîndirea și personalitatea autorilor — Sonatele de : Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Dan Constantinescu, Alexandru Hrisanide. În domeniul literaturii pen-

tru violă şi pian, s-au remarcat : Sonata de Ludovic Feldman, Sonatele pentru 2 viole de Doru Popovici şi Miriam Marbé. De asemenea, în sprijinul învăţămîntului artistic, s-au realizat o serie de piese dintre care unele pot sluji scopului propus. Interesante şi valoroase trăsături înnoitoare au apărut în repertoriul destinat violoncelului, prin Sonata de violoncel solo de Anatol Vieru, 7 improvizaţii pentru violoncel solo de Alfred Mendelsohn, Sonata de Ludovic Feldman, Invenţiunile pentru violoncel şi pian de Alex. Hrisanide şi Sonata pentru două violoncele de Doru Popovici.

O excepţională şi îmbucurătoare dezvoltare a cunoscut Sonata pentru un instrument de suflat şi pian. Cauzele obiective le vom analiza mai tîrziu. Din multitudinea exemplelor citäm Sonatele pentru clarinet şi pian, pentru trompetă şi pian de Tudor Ciortea, Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah, Sonatele pentru flaut şi pian de Alex. Hrisanide şi Dan Constantinescu, Sonata pentru oboi şi pian de Cornel Ţăranu, Sonata pentru corn solo de Alfred Mendelsohn precum şi Invenţiunile pentru clarinet şi pian de Şt. Niculescu.

Pianul a fost vitregit. Constant în preocupări maestrul Mihail Jora a continuat şirul caetelor intitulate „Poze şi Pozne". Valoroase contribuţii reprezintă deasemenea, ciclul de Şase invenţiuni modale de Gh. Costinescu, Contrastele pentru pian de Cornel Ţăranu precum şi Piesele pentru pian de Adrian Raţiu. Însă interesul pentru formele mari ale genului, a lipsit aproape cu desăvîrşire, exceptînd Sonatele de Andrei Porfetje şi Liviu Glodeanu. În rest, predomină miniatura, piesa cu caracter improvizatoric, piesa de gen. Aici sesizăm o evidentă rămînere în urmă, explicabilă în parte prin reticenţele unor interpreţi în studierea şi promovarea lucrărilor româneşti. Prea multe compoziţii au rămas în rafturi şi sertare ; iar rezultatul... doare.

Faţă de posibilităţile existente, faţă de cunoaşterea şi însuşirile reale ale unor compozitori, deasemenea şi literatura destinată unor formaţii mai ample, este insuficient reprezentată.

Cîteva constatări : pentru formaţia clasică de trio, quartet sau quintet cu pian, nu s-a scris, în patru ani de zile (!) nici măcar o singură lucrare ! Şi aceasta numai din lipsa unor formaţii de acest gen. Singurele lucrări în care pianul este prezent, sînt : trio-ul pentru vioară, clarinet şi pian de Dan Constantinescu şi Sextetul pentru instrumente de suflat şi pian de Adalbert Winkler. Această situaţie nu ne poate satisface.

Muzica destinată unor ansambluri de instrumente de suflat este reprezentată prin Quintetele de : Mihail Andricu, Cornel Trăilescu, Alfred Mendelsohn (şase studii), Jodal Gabor (Suita), Liviu Comes (Divertisment), prin cele şapte invenţiuni pentru septet de Liviu Glodeanu şi Octetul de Mihail Andricu.

Quartetul de coarde, gen atît de preţios şi necesar, solicitînd în cea mai mare măsură o strictă continuitate pentru a înflori, a fost doar sporadic atacat. Şi aici, vom semnala cauze obiective care au influenţat această situaţie. Menţionăm în acest loc, Quartetele : Nr. 4 de Zeno Vancea, Nr. 2 de Dumitru Capoianu, Nr. 1 de Dieter Acker — lucrare distinsă la Concursul de Compoziţie de la Praga „Primăvara 1966„. Dar faţă de amploarea preocupărilor şi a realizărilor componistice existente în urmă cu un deceniu, situaţia de acum cere o grabnică îndreptare. Aici va trebui să găsim modalităţile cele mai eficiente în promovarea acestui gen.

O ultimă remarcă despre Lied. Lista de creaţii a Uniunii Compozitorilor înregistrează în acest compartiment important — în perioada 1963—1966 — nu mai puţin de 42 titluri, în majoritatea cazurilor cicluri de lieduri. Aproape în întregime, ciclurile sînt realizate pe versurile poeţilor români, frecvenţa maximă o cunosc poeţii : Mihail Eminescu, Tudor Arghezi, Bacovia, Blaga, George Călinescu, Mariana Dumitrescu şi Nicolae Labiş. Legătura aceasta dintre poezia şi muzica autohtonă, este un fenomen îmbucurător şi semnificativ. Liedul, gen ce reclamă ataşament şi o înclinaţie specială, este reprezentat în special prin lucrări de Mihail Jora, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Felicia Donceanu, Doru Popovici, Carmen Petra, precum şi de mulţi compozitori tineri care atestă înclinaţii pentru acest gen. Prin trecerea anilor, în Lied au fost încorporate o seamă de trăsături înnoitoare, de pildă, în profilul liniei vocale sau în structura armonică prin extinderea aspectelor modale şi cromatizarea limbajului. Predominant este însă stilul de recitare, o anumită stare improvizatorică imprimată discursului, fapt ce duce după sine, o anumită uniformitate în procedee şi expresie.

Acei compozitori care au dovedit o preocupare constantă de-alungul anilor pentru obţinerea unui stil particular de lied, — în special Mihail Jora, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Pascal Bentoiu, precum şi alţii — au reuşit într-adevăr să contureze coordonatele unei concepţii ce reprezintă cu fidelitate elementele unei gîndiri autohtone, fundate pe o sensibilitate aparte. Deci, încă o dată, în toate compartimentele de creaţie este necesară o strictă continuitate în preocupări, deoarece numai pe această cale, rezultatele pot fi din ce în ce mai bune.

Toate aceste probleme au stat şi stau în permanenţă în atenţia Uniunii Compozitorilor. Discuţiile au un singur scop : să ducă la cristalizarea unor forme de permanentă şi echilibrată înflorire a muzicii româneşti, a unei arte destinate semenilor noştri.

2) Totuşi, unele date statistice ne duc exact spre locul care ne doare, la cauzele care au stînjenit în ultimii ani şi pot stînjeni şi mai

mult de acum înainte dezvoltarea muzicii noastre de cameră. Este vorba de interdependența dintre *creație și interpretare* și într-un sens mai larg de condițiile de difuzare.

O primă remarcă : lucrările noastre pătrund într-o măsură cu totul insuficientă în sălile de concert. Rectific : în sălile Bucureștiului, fiindcă în orașele țării muzica românească de cameră cunoaște o apariție mai mult fantomatică.

Știm cu toții cîtă importanță a avut cvartetul de coarde pentru formarea stilului personal al multor compozitori și în cele din urmă al școlii românești. Creația pentru cvartet de coarde — între anii 1947 și 1956 — a constituit un adevărat laborator ! Mulți compozitori au reușit să îmbine aici într-o formă logică și măiestrită, substanța în gen românesc cu exigențele formelor tradiționale. A fost o adevărată dispută de idei și principii ! În cadrul acestui avînt general mulți compozitori și-au elaborat primele lor lucrări de acest gen : Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Marțian Negrea, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Cornel Trăilescu și foarte mulți alții.

Secretul este public : existau formații cu o activitate concertistică constantă, dacă nu întotdeauna strălucită și egală în realizări, însă dotate cu entuziasm și cu pricepere cîștigată de-a lungul anilor.

Și acum rezultatul : în clipa în care n-au mai existat formații permanente, această muzică n-a mai apărut pe afișe. Lucrarea care „a apucat" să fie înregistrată a viețuit pe calea undelor, iar majoritatea... în sertar. Din această cauză nu putem să ne lăudăm cu prea multe cvartete de coarde scrise în ultimii opt ani. Lucrările ce s-au prezentat secției de muzică de cameră a Uniunii Compozitorilor erau sau lucrări de școală a unor candidați la admitere, sau a unor entuziaști care au scris în virtutea inerției și a speranței.

Iar foarte mulți din acei ce și-au pus tot talentul lor în realizarea unui cvartet, o a doua lucrare similară n-au mai scris. Nu fiindcă n-ar fi avut ce spune, nu fiindcă n-ar fi întrezărit posibilitatea de a scrie mai bine, mai frumos și mai măestrit. Ci fiindcă, au fost în bună măsură desamăgiți. Majoritatea lucrărilor scrise între anii 1947 și 1956 au fost *o singură dată cîntate în public* și pe urmă s-a așternut tăcerea apăsătoare. Mai mult, pentru a mă referi doar la numele citate înainte, cvartetele de Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, cvartetele Nr. 2 de Anatol Vieru și Nr. 3 de Zeno Vancea ca și mai multe lucrări de acest gen de Alfred Mendelsohn n-au cunoscut nici măcar o singură confruntare cu publicul.

Lucrurile acestea, remediabile astăzi, au stînjenit, nu numai creația compozitorilor noștri, ci și cunoașterea muzicii în general.

Drept este că, în lipsa unor formații permanente de cvartet de coarde, compozitorii au investigat domenii noi, îndreptîndu-se mai cu seamă spre sonata pentru instrumente de suflat și pian, spre formații de suflători, utilizînd cele mai felurite ansambluri instrumentale. Instrumentiști de valoare au îmbrățișat ideea, s-au pus în slujba muzicii, iar rezultatele remarcabile în multe cazuri, se cunosc. S-a întîmplat așadar, o mutație. Năzuim însă, spre dezvoltarea armonioasă a tuturor genurilor muzicale. Dorim o continuă apariție a noului, deopotrivă în lied, — gen în care activează astăzi, în mod susținut, doar un număr restrîns de compozitori — în sonata instrumentală ca și în varietatea atît de bogată în posibilități și resurse a ansamblurilor specifice, de la trio pînă la dixtuor.

3) Prin firea lucrurilor, dificultățile de prezentare și interpretare a unei sonate pentru două instrumente sînt mai mici. Deși, uneori cu timiditate și întîrzieri, aceste lucrări își croiesc mai lesne drum spre auditor. Problema reală este aceea a formației specifice de cvartet de coarde. Aceasta deoarece, cvartetul de coarde, prototipul unei formații ideale, necesită un volum de muncă deosebit de mare și un timp de inițiere și pregătire îndelungat pentru a fi o formație eficientă, capabilă să asigure o interpretare măiestrită.

În ultimii ani s-au remarcat cîteva formații care prin activitatea lor entuziastă, dar sporadică, au făcut dovada unor calități evidente, vădindu-se deasemenea capabile de a progresa, de a da mai mult și mai bine. Menționez formațiile conduse de Varujan Cosighian, Ștefan Ruha, George Hamza, Radu Zvorișteanu, Eva Lupaș, George Nicolescu. Aceste inițiative valoroase, care au dus la obținerea unor realizări (concerte și imprimări la Radio) precum și încercările unor formații tinere ce tind să se afirme, merită toată atenția și sprijin moral și material.

Viața muzicală a Bucureștiului, cere cel puțin trei formații permanente cu o activitate concertistică susținută pentru a face față unui minimum de cerințe de difuzare a literaturii universale și naționale ! Studierea unui cvartet de coarde, ținînd seama de dificultățile tehnice, de cînt în ansamblu, stilistice și de interpretare, implică un efort considerabil de voință, un volum de muncă istovitoare. Din această cauză, permanentizarea, afilierea unor formații pe lîngă marile instituții muzicale (Filarmonica, Radio, Conservator sau Uniunea Compozitorilor), cu un regim de muncă bine reglementat, cu o retribuție adecvată efortului creator, se impune drept o necesitate imediată. Deasemenea, prin îmbunătățiri tarifare poate fi stimulată munca interpretativă a tuturor formațiilor, în raport cu randamentul dovedit.

Dezvoltarea acestor formații, se cere văzută în timp, activitatea lor poate fi îndrumată, urmărindu-se o creștere armonioasă și continuă. Și, poate, dezvoltarea planică a vieții muzicale de muzică de cameră, ar trebui periodic îndrumată de un colectiv de oameni de specialitate, reprezentînd instituțiile muzicale din Capitală.

4) Pentru a îmbunătăți activitatea interpreților tineri de muzică de cameră, va trebui să găsim forme adecvate pentru inițierea lor de specialitate. Pînă în prezent, în școli medii și conservatoare, muzica de cameră reprezintă încă un obiect secundar de studii. Orele afectate acestei discipline, par a fi insuficiente pentru formarea unor ansambluri care să-și aducă pe urmă aportul în viața artistică. Pe de altă parte, orele fiind limitate, studentul nu reușește să parcurgă întreaga literatură a genului, cunoașterea oprindu-se în medie la muzica post-romanticilor. Acest fapt explică în parte, timiditatea cu care este abordată în recitale muzica secolului XX, chiar de la Debussy încoace. Ori, tocmai muzica modernă cere nu numai o tehnicitate sporită, ci și o cultură stilistică și estetică în raport cu problemele ce se pun. Experiența se formează greu, și eșecurile pot descuraja.

Din această cauză, pentru cei ce doresc să-și asimileze o cultură de specialitate cu gîndul de a îmbrățișa cariera muzicianului de cameră, s-ar putea organiza cursuri de vară, existente în multe țări ale lumii. O a doua posibilitate, care ar atrage și o parte din public, amatorii de muzică, ar fi ținerea periodică a unor concerte-lecții, cu explicații și demonstrații imediate, care ar avea drept scop analiza procesului de muncă, demonstrarea procedeelor specifice.

Dat fiindcă majoritatea covîrșitoare a concertelor de muzică de cameră sînt în prezent susținute de tineri, iar media de vîrstă pare a nu depăși 30—35 de ani, astfel de forme de perfecționare se impun cu stringență.

5) Criteriile de eficiență în programarea lucrărilor pot fi variate. Cred că munca Filarmonicei de Stat „George Enescu„ în promovarea muzicii de cameră trebue relevată. Concertele se deapănă în urma unui plan de perspectivă, iar calitatea celor mai multe programe de recital este bună.

Însă, pe plan general, stăm pînă în prezent în fața unei risipe de energie inexplicabile. A solicita doi sau mai mulți interpreți de a studia o lucrare, poate fi asimilat cu o investiție. Bineînțeles, investiția o face interpretul. Și care este eficiența acestei investiții, socotită la un minimum de 15 repetiții de trei ore ? Un singur concert ! În cel mai bun caz și o imprimare specială la Radio. Cînd și unde o va mai cînta lucrarea asimilată cu trudă ? Asta nu știe nimeni ! Ori, nu s-ar putea ca această lucrare să fie programată în timpul lunilor viitoare și în alte orașe ale țării ? S-ar aprinde făclia muzicii de cameră în toată țara. Nici măcar una din primele audiții de muzică românească, prezentată în cadrul primului Festival al Muzicii de Cameră n-a trecut dincolo de pragul Sălii Palatului.

Situația aceasta se poate lesne remedia, dacă cîteva instituții muzicale își conjugă eforturile.

Insuficiența aceasta ne doare. De pildă, cazul quartetului op. 22 Nr. 1 de George Enescu. Lucrarea, compusă în 1920, și-a găsit prima audiție radiofonică după mai bine de patruzeci de ani, în interpretarea formației condusă de Nicolae Drăgoi. Iar numărul concertelor date cu această lucrare a trecut oare de numărul 1, singular și stingher ? Quartetul al doilea, op. 22 Nr. 2, această capodoperă a muzicii de pretutindeni, compusă în 1951, după șase luni de studiu epuizant din partea Quartetului Radio, a beneficiat de o admirabilă imprimare pe disc, iar circulația „pe viu" a lucrării s-a limitat la două concerte publice, la București și Sofia. Dar quintetul cu pian ? Octetul nu s-a mai cîntat de douăzeci de ani. Dar quartetele de Mihail Jora, Mihail Andricu, și atîtea și atîtea lucrări, cîte apariții publice au cunoscut ? ! Prea puține !...

Trebuie să facem ceva, ca numerele doi sau maximum trei, fatidice în circulația multor lucrări românești să fie întrecute, cu mult depășite. Dreptul la calificativul de „primă și ultimă audiție„ să-l rezervăm doar lucrărilor nerealizate și proaste ; dar celor bune, să le asigurăm viața !

Eforturile materiale pentru tipărirea și difuzarea lucrărilor sînt zadarnice, dacă acestea ocupă doar un raft în biblioteci. Uneori, e drept, mai rar, lucrarea apare la tipar înainte ca autorul s-o fi auzit în sala de concert, înainte ca lucrarea să-și demonstreze viabilitatea în confruntarea cu publicul și critica de specialitate.

Deci, o mai strînsă informare în tot ceea ce este bun, nou și necesar între forurile de resort.

Pe de altă parte, este firesc ca exigențele față de interpreții noștri să crească mereu. Dorim ca muzica noastră să treacă granițele țării, să se afirme tot mai mult în contextul vieții muzicale internaționale. Ambasadorii noștri pot fi doar interpreții. Dar ei trebuie să slujească arta la un asemenea grad de măiestrie, încît să ne impunem. Sîntem siguri că programele lor vor cîștiga în interes și n-o să regrete deloc. Din contra ! Doar prejudecățile trebuiesc învinse, ca și o doză de inerție.

6. În procesul de răspîndire a muzicii de cameră, criticii și muzicologiei îi revine un rol însemnat. Critica (și nu cronica muzicală) este necesară în primul rînd interpretului și compozitorului, dar conferă și ascultătorului un reper în orientarea sa. Cu cît este mai promptă și mai obiectivă, neapărat însă științific fundamentată, cu atît va fi mai bine.

Muzicologia însă, trebuie pusă în prim plan. Avem o sarcină deosebit de grea : trebuie să cîştigăm publicul, să-l atragem, să-i demonstrăm şi să-l convingem ! Faptul că sălile rămîn de prea multe ori prea puţin populate, nu ne îndreptăţeşte să dăm vina, nici pe creaţie, nici pe interpretare.

Şi am putea folosi multe posibilităţi pentru a ne atrage publicul. Prima condiţie este prezenţa avant-cronicii în toate ziarele centrale, publicată la timp util în mod sistematic, a avant-cronicii izvorîtă din mintea şi inima unui muzicolog competent.

De asemenea, Televiziunea acordînd periodic un spaţiu de emisiune, folosit cu pricepere pentru explicarea sistematică a acestui gen, ar putea mări mult interesul. Important este impulsul pe care îl primeşte ascultătorul.

Dar trebuie să facem negreşit astfel încît muzica de cameră, vocală şi instrumentală, universală şi românească să-şi lărgească baza ei socială. Prin scrieri şi conferinţe, trebuie să convingem amatorul de muzică, că cea mai sigură cale pentru cunoaşterea muzicii este învăţarea unui instrument şi practicarea muzicii de cameră în casă, în cercuri de prieteni, şcoli populare de artă şi cămine culturale. De mic copil şi pe urmă în mod constant în timpul vieţii, dragostea pentru cele mai variate genuri de muzică poate fi şi trebuie cultivată, fiindcă muzicalitatea este una din alesele însuşiri ale omului.

Vrem ca muzica noastră să trezească în chip nemijlocit ecouri în sufletul ascultătorilor, dorim ca marile comori ale muzicii de cameră să devină un bun al tuturora. Sîntem entuziaşti şi vrem să fim cît mai risipitori, difuzînd creaţiile ce poartă toate însuşirile frumosului. Şi dorim, ca această consfătuire să contribuie din plin la progresul muzicii de cameră pe toate coordonatele activităţii artistice.

Critica și autocritica, forța motrice a progresului în artă

de Tiberiu Olah

Documentele celui de al IX-lea Congres al P.C.R. au afirmat cu exigență și fermitate, necesitatea folosirii în munca de zi cu zi, a prețiosului instrument comunist al criticii și autocriticii, ca mijloc de perfecționare continuă a muncii noastre. Importanța excepțională acordată criticii și autocriticii decurge din însăși principiile învățăturii științifice, marxist-leniniste, despre dezvoltarea societății, a culturii.

Pornind de la datele obiective ale științei și ale experienței istorice a omenirii, dialectica marxistă a demonstrat că obiectele și procesele înconjurătoare au latura lor pozitivă și latura lor negativă, au un trecut și un viitor, conțin elemente care se învechesc și sînt sortite pieirii, precum și elemente care cresc, se dezvoltă. Lupta dintre aceste tendințe contrarii constituie unul din izvoarele, una din forțele motrice ale progresului, în toate domeniile vieții sociale.

În raport cu domeniul respectiv al naturii și societății, cu natura contradicțiilor, se schimbă și formele de luptă, evoluiază mișcarea ideilor, practica vieții, a creației. În contextul acestor forme se înscriu critica și autocritica — modalități specifice de rezolvare a contradicțiilor sociale neantagoniste. Funcția criticii și autocriticii în condițiile socialismului, este complexă: de prevenire sau de dezvăluire a tot ce frînează mersul înainte și se opune progresului, pentru găsirea metodelor și mijloacelor celor mai eficiente, care să favorizeze și să sprijine obținerea de noi succese în toate domeniile de activitate. Critica și autocritica constituie una din căile participării active a maselor la construirea socialismului și comunismului, la conducerea treburilor de stat și obștești. Critica și autocritica constituie un factor important al dezvoltării societății socialiste. Folosirea acestei metode este o necesitate obiectivă, care asigură progresul, ridicarea activității noastre la nivelul cerințelor operei de desăvîrșire a construcției socialiste.

Prin natura ei, munca pe care o desfășurăm zi de zi, este străină de ori ce fel de anchilozare, rutină, dogmatism: ceea ce trebuie să caracterizeze munca noastră de creație, este efortul de gîndire, un efort intelectual pozitiv, superior. Procesul gîndirii umane înseamnă un proces neîntrerupt de pătrundere, de înțelegere tot mai adîncă a tainelor lumii înconjurătoare, aflată și ea în continuă înnoire, dezvoltare și transformare.

Acest proces implică o permanentă negare dialectică, o selectare neîntreruptă de valori, o afirmare a factorilor pozitivi, înnoitori. Critica și autocritica sînt, fără îndoială, o negare. Este deci foarte importantă, înțelegerea esenței negației dialectice. Evident că această armă și-ar slăbi efectul și și-ar greși ținta, dacă am înțelege critica drept o negație absolută a ceea ce este vechi. Critica este negația a ceea ce este perimat, rutină și totodată înseamnă întărirea a tot ce este pozitiv, valoros, în structura vechiului.

Adevărata critică nu numai că neagă categoric ceea ce nu este bun, dar ne ajută să ne eliberăm de el, arată celui criticat drumul înainte sau, dacă se îndreaptă spre evenimente din trecut, arată esența fenomenului, adică sîmburele progresului.

Cu alte cuvinte, ca negație, critica trebuie să fie și afirmare, nu numai în sensul reținerii a ceea ce este pozitiv, ci și în sensul indicării procedeelor de învingere a lipsurilor.

După cum ne este cunoscut din dialectică, dezvoltarea progresivă este rezultatul logic al faptului că fiecare nouă negație absoarbe tot ce s-a obținut înainte și face din aceasta baza mersului mai departe. De aceea, noua treaptă, fiecare ciclu nou al dezvoltării, nu repetă pe cel vechi, ci reprezintă un cerc nou, care se ridică deasupra celui vechi, care folosește pe cel vechi, ce a realizat dezvoltarea precedentă, ca punct de plecare în vederea dezvoltării viitoare. Legea dialectică a negației (negării negației) este o lege a dezvoltării în sensul celor arătate mai sus.

În „Antidühring" Engels subliniază plastic: „În dialectică a nega nu înseamnă a spune pur și simplu „nu" sau a declara un lucru ca inexistent, sau a-l distruge într-un fel oarecare" (E.S.P.L.P., 1955, ed. III, pag. 159).

Cu alte cuvinte, negația dialectică, deci critica și autocritica înțeleasă în sens marxist-leninist, este un „nu" care îl obține în același timp și pe „da", adică o unitate a negației și afirmației. Înțelegerea dialectică a negației nu are nimic comun cu scepticismul și nihilismul, după cum critica și autocritica partinică descoperă întotdeauna ceva pozitiv în ceea ce a fost și în ceea ce este.

În documentele Partidului nostru se aplică în mod creator și științific, cu un înalt discernămînt critic și autocritic, tezele marxist-leniniste. Sînt analizate în mod creator și prezentate în contextul vieții economice și sociale generale a țării, în strînsă legătură cu mersul general al istoriei, problemele construcției socialismului în țara noastră, mișcarea comunistă internațională.

Ca o consecință firească a celor arătate mai sus, apare și teza dezvoltată de Partidul nostru, după care socialismul duce mai departe, în condiții noi, procesul de dezvoltare a națiunii, început în epoca burgheză. Națiunea va continua să constituie încă multă vreme, baza dezvoltării societății socialiste și comuniste. Națiunea socialistă, străină de rămășițele mentalității burgheze — ca șovinismul de orice fel, patriotismul local etc. — este în completă concordanță cu noțiunea de internaționalism socialist. Colaborarea națiunilor socialiste libere, egale în drepturi, îmbină interesele naționale cu cele internaționale. Dezvoltarea națiunii socialiste corespunde pe deplin cu interesele internaționalismului socialist. Este profund nejustă, antiștiințifică, încercarea de a prezenta națiunea socialistă, patria socialistă, ca fiind opuse internaționalismului socialist.

Această teză dă dovadă de un înalt spirit critic față de unele concepții eronate, care vor să analizeze dezvoltarea contemporană în mod unilateral, îngust.

Acestea sînt doar cîteva exemple, ale atitudinii critice constructive și autocritice sănătoase, a Partidului nostru.

Spiritul critic și autocritic poate înflori numai în cadrul muncii și conducerii colective.

Pentru munca de creație, spiritul critic și autocritic are o importanță deosebită. „Progresul culturii socialiste se bazează pe cunoașterea și însușirea a tot ce are înaintat arta și cultura mondială, pe dezvoltarea largă a schimbului de valori spirituale între popoare". „Aceasta nu presupune însă o atitudine necritică față de tot ce vine din străinătate, ci dimpotrivă, impune spirit de discernămînt, o judecată proprie în aprecierea creației artistice și a operelor de artă". (Raport la Congresul al IX-lea al P.C.R., pag. 92).

De asemenea, în discuțiile noastre ne referim la necesitatea cunoașterii celor mai noi manifestări ale artei contemporane, a căutărilor tehnice, pentru a fi informați, și — de ce să nu recunoaștem — pentru a și prelua anumite aspecte ce se dovedesc autentic inovatoare, pozitive. Evident, în măsura în care ne pot fi folositoare.

Deci să luptăm împotriva dogmatismului de orice fel, pentru a evita concepțiile extremiste — fetișizarea anumitor scheme, formule cu pretenții de valoare absolută ce neagă procesul evolutiv firesc, excluzînd posibilitatea oricărei împrospătări a expresiei. Tot atît de hotărît trebuie evitată și extrema cealaltă — preluarea apologetică, fără discernămînt a tuturor aspectelor pretinse noi în tehnica componistică, neținînd seama de inovația născută dintr-o necesitate interioară, bazată pe o înaltă conștiință profesională și impostură, modă, practicată de multe ori de către oameni cu o pregătire muzicală îndoielnică.

Conștiința profesională a artistului cetățean trebuie să se sprijine pe o înaltă cultură; acesta este chemat să descopere valorile autentice din trecut, să le folosească după propria concepție și potrivit propriului său temperament. Totodată, conștiința profesională presupune îmbinarea studiului fenomenelor noi, apărute în secolul nostru, cu spiritul selectiv propriu unui creator care, potrivit temperamentului său, se apropie de valorile create de contemporanii săi. Este un aspect de altfel valabil pentru orice creator autentic, din trecut și cu atît mai mult pentru noi, cei care beneficiem de posibilități de investigație mult mai complexe. De remarcat și faptul că unele controverse dintre creatorii secolelor trecute — mai ales în secolul al XIX-lea —, nu au exclus acea interinfluențare pozitivă ce a generat un anumit echilibru, atît în ce privește creația compozitorilor cît și creația epocii respective, văzută în ansamblu.

Avînd în vedere efervescența deosebită — fără exagerare, nemaiîntîlnită la noi — a creației, aceste considerații pot fi cu atît mai utile, cu cît școala românească de com-

poziție se impune în viața artistică internațională cu o fizionomie proprie din ce în ce mai pregnantă.

Lărgind sfera problemei criticii și autocriticii în artă, putem să ne punem următoarea întrebare: în fond, ce este munca de creație? O veșnică năzuință spre perfecțiune, spre autodepășire, mai precis vorbind, o tendință de a exprima cît mai perfect, conținutul propus. Într-un fel, este o stare permanentă de critică și autocritică. „Mărgăritarul nu plutește la suprafață", spune Schumann, „el trebuie căutat în străfunduri și cîteodată înfruntînd pericole".

Creatorul autentic, după cum ne demonstrează istoria artelor, prin simțul său autocritic, ascuțit, niciodată nu e mulțumit de sine, întotdeauna e în luptă cu materialul de creație. Firește, scopul acestei lupte este de a întruchipa cît mai clar, într-o formă adecvată, ideea de a comenta, de a pătrunde în mod cît mai personal lumea înconjurătoare. În practica artistică nu există deci o idee sau un conținut privite în mod abstract, numai în capul autorului, nelegate concret de o anumită realitate, de o anumită formă. Actul creator întruchipează procesul căutării paralele a conținutului și a formei adecvate, deci, la rîndul său, este un proces critic și autocritic. Putem vorbi astfel despre formarea treptată a imaginii artistice, ca mijloc de oglindire a contemporaneității. Prin acest proces, după cîte am văzut, se manifestă spiritul critic — de discernămînt — și autocritic — de năzuință spre perfecțiune, spre autodepășire — al creatorului.

Evident că această muncă nu se face în mod izolat, legăturile dialectice sînt multiple și complexe. În primul rînd, artistul este o ființă socială, adînc legată de societatea în care trăiește, de problemele care se frămîntă în jurul său. Pentru ca artistul să se afirme cu toate capacitățile sale, e nevoie de o atmosferă de discuții creatoare, de luptă de opinii, care să excludă spiritul de grup, cu alte cuvinte, e nevoie de o atmosferă de critică sănătoasă.

Este necesar să militäm cu și mai multă hotărîre pentru îmbunătățirea muncii în dezbaterile creatoare, pentru perfecționarea stilului de muncă, astfel ca ideile promovate să devină într-adevăr o emanație a spiritului colectiv. În același timp, arma criticii trebuie folosită și împotriva acelor manifestări de neglijare a vieții obștești care solicită pe creatori, a acelui spirit aristocratic concretizat în desconsiderarea activității de cenaclu, care în ultimă instanță poate facilita spiritul de grup, discuțiile neorganizate și neprincipiale.

În viața artistică există o boală moștenită din vremuri trecute: subiectivismul, spiritul intolerant. Din păcate, această trăsătură nu s-a manifestat numai la unii artiști minori. Istoria cunoaște clasicile controverse ale clasicilor. Intoleranța lui Brahms față de Wagner-Liszt (dar și spiritul larg și înțelegător al lui Liszt) ne sînt cunoscute. Neadmiterea lui Palestrina de către Berlioz este tot o trăsătură subiectivă. Controversa Ceaikovski și grupul celor cinci nu mai poate fi luată azi în serios în toate argumentele ei, pro și contra; unele ne par azi cîteodată ridicole și naive. Un lucru e adevărat: aceste discuții au impulsionat nașterea unor capodopere, fiecare din grupurile respective făcînd un efort maxim, pentru a crea lucrări cît mai convingătoare. Astăzi ne dăm seama cît de arbitrare erau unele din ideile lor, cît de eronate erau pozițiile lor în bună parte exclusiviste. Istoria trebuie să ne învețe ce trebuie continuat, dar și ce nu mai trebuie repetat. Din exemplele negative sus amintite — și la care se pot adăuga încă multe — nu trebuie să tragem concluzia greșită, că în muzică și în artă n-ar exista criteriul valorii. Aceste exemple nu demonstrează nicidecum incapacitatea contemporanilor de a aprecia o lucrare, ci invers: trebuie să afirmăm că aceste opinii opuse, contradictorii, sînt inerente, dar ele trebuie susținute de pe poziții științifice, obiective, neantagonice, pentru ca din rezultatul acestor înfruntări, să apară adevărul. Este adevărat că balanța criteriilor oscilează, cîteodată în decursul anilor, că se descoperă multe trăsături neobservate de contemporani sau date uitării, lucrări care au făcut vîlvă la vremea lor. Toate acestea confirmă un singur lucru, că o operă de artă trebuie să spună ceva tuturor timpurilor și în primul rînd contemporanilor.

Azi, cînd creația artistică s-a diversificat într-un chip nemaiîntîlnit, exclusivismul reprezintă un grav pericol în calea progresului artei muzicale. Aici ne permitem să repetăm adevărul leninist „Nu încape îndoială că munca literară este mai puțin decît oricare, susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominația majorității asupra minorității... Să fie asigurat un cîmp larg inițiativei personale, înclinației individuale, să se dea cîmp liber gîndirii, fanteziei, formei, conținutului" (Lenin, Literatura și organizația de partid).

Evident că în acest domeniu avem multe realizări. Dar ce se întîmplă uneori? Noi, „specialiștii", în mod teoretic susținem această teză și ne străduim s-o aplicăm, dar în multe cazuri, se manifestă tendințe de a direcționa aceste criterii în favoarea justificării intereselor personale. În multe împrejurări însă, cînd trebuie să aplicăm aceste criterii față de lucrări care sînt scrise în altă manieră decît a noastră, începem să transformăm gustul personal în normative estetice.

Sîntem datori să luptăm și să ne străduim în continuu pentru aplicarea principială a criticii și autocriticii, în procesul de dezbatere a problemelor de creație, neadmițînd în niciun caz subiectivismul și spiritul intolerant.

În acest domeniu, exemplul cel mai demn de urmat este cel a lui George Enescu. Puțini artiști din lume au dovedit atîta spirit pozitiv, exigență, toleranță, față de valorile muzicale. Cu orizontul lui vast și larg, el aprecia obiectiv orice fenomen muzical, se bucura de apariția talentelor noi și le sprijinea cu multă căldură.

Evident că în prezent avem posibilități multiple pentru a ridica noi talente: acest proces a devenit o problemă de Stat. Sîntem datori ca în formele organizate, existente, să urmăm pe mai departe, cît mai ferm, cît mai creator, exemplul genialului nostru muzician, să aplicăm consecvent politica Partidului nostru în domeniul artei. Datorită acestei politici, cultura, deci și muzica noastră, a ajuns la o nemaiîntîlnită diversificare. Diversificarea și stratificarea în cultura unei țări reprezintă maturizarea acesteia. În consecință, sîntem convinși că în momentul de față avem toate posibilitățile reale, pentru a ne situa printre acele puține țări din lume, în arta cărora există cele mai favorabile perspective pentru coexistența tuturor tendințelor viabile, care reprezintă o valoare autentică, o viziune personală asupra realității în expresia muzicală. În contextul muzicii contemporane, aceste trăsături, în ansamblu, reprezintă o unitate, o voce proprie, o școală românească de muzică, *care este o realitate din ce în ce mai frecvent recunoscută de opinia publică din alte țări. Această realitate obligă însă; și în primul rînd, critica noastră muzicală. Problemele acute ale muzicii noastre, ca de pildă, legătura compozitorilor români contemporani cu tradiția înaintașilor sau unitatea prin varietate a școlii românești și legătura ei cu epoca socialismului se cer a fi studiate, aprofundate, pe bazele dialecticii marxist-leniniste, în lumina documentelor Partidului, prin aplicarea creatoare, enunțată mai sus, a principiului criticii și autocriticii.*

Iată, de exemplu, problema folclorului! Oare am analizat îndeajuns de critic, științific complexul proces de evoluție a utilizării materialului folcloric, de la „citat" pînă la cele mai complexe construcții? Știm, că prelucrarea „pură" prezentă la marii creatori, ne apare legată organic de întreaga lor creație. La urma urmei, deci universalitatea *mesajului artistic este și trebuie să fie caracteristică pentru toate capodoperele genului. În consecință se poate afirma că tendința spre* esențializarea *materialului folcloric reprezintă o asemenea negare dialectică. Însă, în artă, etapele apărute nu înseamnă o ierarhizare valorică, deoarece modalitățile: citat și material transfigurat, pot coexista în aceeași lucrare, după cum pot figura ca entități aparte. Iată un lucru specific artei și în evoluția ei istorică. Evoluția tehnică în artă nu reprezintă o treaptă ierarhică din punct de vedere valoric, deși progres tehnic există în mod incontestabil. Să luăm ca exemplu doar evoluția polifoniei, începută în arta europeană acum nouă sute de ani și care a ajuns la forme foarte rafinate și complexe. Cu toate acestea, Mozart nu e mai valoros decît Bach și nici Beethoven mai valoros decît Mozart, deși progresul, din punct de vedere muzical și morfologic, este evident și clar.*

Se pare că putem vorbi de o evoluție valorică în cazul unei lucrări, analizînd procesul de elaborare, șlefuire, perfecționare continuă a ideii de bază, proces care constituie o manifestare puternică în favoarea unei expresii cît mai clare. În acest context putem vorbi de o evoluție valorică în procesul de desăvîrșire individuală a unei opere anume. Principiu valabil deopotrivă și aplicat în procesul de analiză a succesiunii și dezvoltării în timp a unui compozitor, deci a creației reale văzută în ansamblu.

Aplicînd această concluzie la muzica noastră: o lucrare scrisă după procedee mai noi — deci ca limbaj mai avansată — nu poate anihila și nici măcar umbri valoarea altor lucrări existente. Dar în ce constă, totuși, valoarea, din punct de vedere ierarhic? Din această veșnică năzuință a creatorului adevărat de a merge înainte, din această dispută dialectică a criticii și autocriticii, din tendința de a spune și a descoperi ceva nou, de a da ceva oamenilor, se nasc capodoperele care ocupă vîrfurile ierarhiei artistice. Înovația de acest fel nu este apanajul unei anumite vîrste sau generații, ci al marilor creatori. Așa ne învață clasicismul, tradiția activă.

De acest adevăr ar trebui să ținem seama toți iar criticilor le revine misiunea de a afirma cu cît mai mult curaj, ceea ce este într-adevăr nou și valoros și de a critica tot ce nu apare ca o valoare autentică, — fie că se pretinde nou dar nu are nimic profund și convingător, fie că se vrea bizuit pe tradiție și pe folclor, dar în fond reprezintă o anchilozare în scheme, o incapacitate de sinteză și concepție.

În concluzie, credem că există toate premizele ca prin aplicarea creatoare a principiului criticii și autocriticii partinice să creăm un climat și mai înfloritor și mai favorabil creației, activității noastre.

Să nu uităm că avem mari obligații și datorii încă neîmplinite, sub raport tematic-muzical, față de poporul nostru: la nivelul celor enunțate mai sus, cu spirit inovator și înaltă măiestrie, trebuie să ne apropiem atît de tematica înălțătoare a trecutului de luptă a poporului nostru, cît și de marile izbînzi contemporane ale României socialiste. Nu trebuie să precupețim nici un efort, pentru a ne afla în primele rînduri pentru înfăptuirea acestor principii.

Insemnări despre creația tinerilor compozitori *)

de Gheorghe Firca

Profilul moral și artistic al tinerelor generații de compozitori este determinat de locul specific, mai important ca oricînd, pe care îl ocupă tineretul în societatea noastră contemporană. În România socialistă, trăsăturile activității de creație, rolul social al tinerilor compozitori se configurează în coordonatele generale de dezvoltare politică-economică, în cadrul vieții spirituale a întregului popor.

Impetuoasele prefaceri care conturează chipul României moderne, făcînd din țara noastră, an de an, un factor tot mai activ în lupta pentru triumful socialismului, al păcii, al ideilor de libertate și înfrățire a popoarelor, au repercusiuni profunde în conștiința tineretului român, în conștiința tinerilor compozitori. Dinamica procesului desăvîrșirii morale a tineretului este legată de marile etape străbătute de națiunea română. Tradițiile luminoase ale patrioților, ale oamenilor de cultură care au militat cu fermitate și spirit de dăruire, specifice tineretului, constituie pentru generațiile de astăzi, aflate în primăvara vieții, un exemplu, iar experiența lor umană și artistică o sursă permanentă de studiu.

În coordonatele prezente și viitoare ale activității constructive desfășurată în România socialistă, tineretul constituie un factor de o excepțională receptivitate la schimbările înnoitoare, capabil să participe cu elan și generozitate la împlinirea idealurilor înalte ale socialismului și comunismului, la înflorirea științei, artei, la creșterea eficienței sferei de transformare spirituală a omului. Tineretul nostru știe că, împlinind aspirațiile concrete, științific elaborate de înflorirea patriei, contribuie la traducerea în viață ale celor mai nobile năzuințe umaniste.

Arta tinerilor compozitori români izvorăște dintr-o cunoaștere a vieții și a problemelor contemporane. Acest fapt se reflectă în numeroase trăsături ale creației lor, trăsături ce dovedesc nicidecum pasivitate, ci dimpotrivă, o angajare pe deplin conștientă, militantă. Talentul lor creator se verifică într-o multitudine de genuri reclamate de viața noastră muzicală: de la cîntecul de masă, la genurile simfonice, la cantată, oratoriu și pînă la genurile muzicii de cameră și operă. O tematică oricît de diversă, în intimă legătură cu aspirațiile individuale, cum este aceea din muzica tinerilor, poartă amprenta puternică a zilelor noastre, în care sînt reflectate construirea patriei socialiste (cantatele: „Cîntec apelor țării" de Gh. Costinescu, „Comunistul" de Andrei Porfetye), mersul omenirii spre comunism (oratoriul: „Constelația omului" de Tiberiu Olah), problema demnității umane în lumea contemporană (cantata de cameră „Lupta cu inerția" de Anatol Vieru), încleștarea dintre forțele păcii și ale războiului. (Cantatele I și II de Ștefan Niculescu, Cantata a III-a de Corneliu Cezar). Raporturile dintre creația tinerilor și tradițiile artistice românești, mai vechi sau mai recente, fecundează viziunea originală a unor lucrări cum sînt: „Coloana fără sfîrșit" de Tiberiu Olah, sau „Cantata" lui Costin Miereanu, care recreează orizontul spiritual și demiurgic al marelui sculptor Constantin Brîncuși. O puternică legătură devenită afinitate de sensibilitate specifică și chiar stilistică, o realizează tinerii compozitori cu lirica poetică românească clasică, dar mai ales contemporană de la Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Ar-

*) Material prezentat în cadrul întîlnirii tinerilor compozitori din țările socialiste (Ohrid—Jugoslavia, 3—7 august 1966)

ghezi și pînă la poeții contemporani, dintre care, unii, ei înșiși tineri sau foarte tineri.

Unitatea de trăsături și idealuri a creației tinerilor compozitori nu se realizează desigur numai la contactul cu artele surori ; ea crește organic din continuitatea tradiției specific muzicale, din preluarea unor trăsături ce caracterizează muzica românească din trecut și de astăzi.

Deși relativ tînără, arta muzicală în România și-a definit trăsăturile și și-a stabilit valorile perene în tendința de definire a specificului ei național. Generații de creatori au militat pentru acest ideal, marcînd etapele succesive ale desvoltării unei multitudini de genuri. Contactul cu viața patriei, cu trecutul, cu lumea sufletească românească, cu bogatul folclor românesc — considerat, pe drept cuvînt, un inepuizabil filon de originalitate — au conferit acestei muzici un specific neconfundabil. Expresia desăvîrșită, în faza afirmării moderne a culturii muzicale naționale, în momentul realizării acelui salt care a situat muzica românească în universalitate, a constituit-o opera lui George Enescu. Realizarea plurală a lui George Enescu pe tărîmul muzicii simfonice, de cameră și în domeniul operei prin „Oedip", sugestiile de limbaj modern oferite de creatorul român, au constituit, în unele privințe, puncte de pornire esențiale pentru tinerii compozitori. Preluînd deasemenea importante trăsături din muzica altor compozitori ce au contribuit la așezarea fundamentului stilistic al muzicii noastre profesionale, produsul artistic al noilor generații se distinge prin aceeași înclinație spre lirism, spre o atitudine optimistă în fața existenței, prin simțul echilibrului și al proporțiilor, printr-o elevată melodicitate și o prezență vie, în toate implicațiile ei, a muzicalității autentice. Nu apare de aceea, surprinzătoare constatarea unor muzicieni din afară, care, ascultînd muzica tinerilor compozitori români, vorbesc de originalitatea și organicitatea ei (Strobel) sau subliniază legitimitatea căutărilor acestor compozitori și nealunecarea lor în excesele avangardiste (Roman Vlad).

Față de alte generații, tineretul vădește, fără îndoială, deosebiri de vederi artistice, alte preferințe stilistice și de tehnică muzicală. Dar deosebirile nu se transformă, pe plan etic, în antagonisme de neîmpăcat. O strînsă coeziune și o exemplară colegialitate îi unește pe tineri, atît pe cei mai apropiați în vîrstă, cît și pe cei, de pildă, aflați între limitele 35—40 de ani (care în mișcarea componistică românească, reprezintă o generație foarte puternică) și cei ce se situează sub această vîrstă. Într-o discuție avută, în primăvară, de autorul acestor rînduri cu Darius Milhaud, compozitorul francez deplîngea intoleranța pe care o dovedesc în țara sa, unii dintre tinerii compozitori, nu numai față de maeștri vîrstnici, ci chiar între ei, spiritul îngust de grup, excluzînd pînă și relațiile civice normale. A privit cu foarte mult interes relatarea mea că, în România, deosebirile de vederi dintre partenerii de generație nu exclud afinitățile și prețuirea reciprocă, spunînd că o atare situație, poate fi pe drept cuvînt de invidiat.

O astfel de coeziune are o singură explicație și anume, aceea a unității spirituale a tineretului nostru, animat, în primă și ultimă instanță, de aceleași idealuri umanist-socialiste, etice și patriotice, de credința în triumful ideilor socialismului și comunismului în lume. Fundamentul acesta solid, permite afirmarea nestînjenită a talentelor, conturarea unor stiluri individuale puternice — acest principiu, al diversității stilistice în cadrul concepției noastre unitare, călăuzind desvoltarea, în ultimul timp, a întregii arte din patria noastră.

Tineretul creator crește în spiritul unei concepții largi, potrivit căreia îi este accesibilă inovația autentică, potrivit căreia trebuie să cunoască tehnica muzicală mondială. Nimic din experiența modalului reafirmat, în acest secol, pe baze moderne, nimic din experiența serialismului și a post-serialismului, din aceea a lui Varèse sau Xenakis, din tendințele lui Cage nu îi sînt necunoscute. Esențială este însă afirmarea, în raport cu toate aceste tendințe, a unui punct de vedere propriu, a unui înalt grad de selectivitate, care să-l ferească de o atitudine mimetică, determinîndu-l să aleagă din toate mijloacele numai pe acelea ce convin exprimării sensibilității sale, intențiilor sale artistice.

O astfel de atitudine poate fi socotită ca un bun cîștigat al tinerilor noștri creatori, care au conturat prin creația lor direcții substanțiale în arta muzicală românească. Trecuți prin experiența neoclasicismului, au redat muzicii prestigiul formelor riguroase ; continuînd tradiția modalului specific folclorului și elaborat în muzica noastră cultă de către Enescu și alți creatori, ei l-au confruntat cu tehnica serială și post serială, dovedind noi posibilități de continuare a acestui filon vechi și mereu actual (Gheorghe Costinescu, Dan Constantinescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici ș.a.) ; eterofonia, atît de specifică lui Enescu și altor compozitori contemporani, se găsește într-o nouă fază a elaborării și organizării sale (Ștefan Niculescu) ; rigoarea construcției — indiferent de criteriul după care ea se realizează, acela al elementelor prime ale artei muzicale, ale unor noi cercetări sonore, sau ale unei stringente gîndiri logice sau matematice — constituie principiul de ordonare al elementelor sensibile (Aurel Stroe, Anatol Vieru, Mircea Istrate ș.a.) ; aleatorismul ca modalitate specific contemporană, dar acceptînd și un model autohton : improvizația din unele genuri folclorice de tipul doinei, conferă parțial discursului un profil liber (Alexandru Hrisanide, Ștefan Niculescu) ; încercarea de a realiza „Formele deschise" se remarcă, la rîndu-i ca o posibilitate de reconsiderare

a arhitectonicii (Cornel Țăranu, Corneliu Cezar, Liviu Glodeanu, Nicolae Brînduș).

În Republica Socialistă România, tinerii creatori sînt înconjurați de întreaga grijă din partea învățămîntului artistic și a forurilor de resort, de întreaga atenție a vieții muzicale. Debutul unui tînăr compozitor este considerat un eveniment, pe care presa se grăbește să-l salute cu atenție. În programele orchestrelor sau ale soliștilor, în stagiunile teatrelor de operă, figurează creațiile tinerilor, chiar sub vîrsta de 30 de ani. Radiodifuziunea constituie o tribună largă de promovare a creațiilor în toate genurile, iar discul consemnează nu mult după verificarea lor în sala de concert lucrările cele mai valoroase.

În afara faptului că lucrările tinerilor figurează în programele concertelor alături de acelea ale tuturor compozitorilor români, concerte întregi sînt dedicate, periodic, creației tinerilor, cum a fost cazul recentului concert de la sfîrșitul stagiunii, al Orchestrei Cinematografiei din București (care a cuprins lucrări de Aurel Stroe, Doru Popovici, Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu).

Aceste posibilități de promovare a creației tinerilor prin concert, disc, emisiune radiofonică și tipar, posibilități de care nu beneficiau în trecut chiar maeștri cu renume, stîrnesc pe drept cuvînt admirația oamenilor de artă străini, care iau contact cu viața noastră muzicală. Ele sînt considerate o expresie elocventă a modului în care cultura socialistă înțelege și este capabilă să favorizeze desvoltarea artei muzicale prin contribuția tuturor generațiilor de compozitori.

Prin pregătirea lor profesională temeinică, însușită în Conservatoarele din țară (București, Cluj) și completată, în multe din cazuri, la Conservatoare de prestigiu de peste hotare, tinerii compozitori sînt apți de a-și aduce foarte curînd contribuția în desfășurarea procesului de învățămînt muzical superior din țara noastră. Astfel, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Alexandru Hrisanide, Nicolae Coman, ș.a. figurează printre cadrele Conservatorului din București, iar Cornel Țăranu, Dan Voiculescu și Dieter Acker printre acelea ale Conservatorului din Cluj. Aceasta răspunde necesității de a valorifica multitudinea de talente, înclinații stilistice a celor mai tineri muzicieni în formare, necesități de a îmbogăți cadrul pedagogilor muzicieni din țara noastră. Învățînd pentru ei și pentru alții, tinerii creatori își însușesc o înaltă responsabilitate, atît față de viitoarele cadre ce îi vor urma, cît și față de arta pe care o servesc.

Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România este un factor esențial în promovarea tineretului. De îndată ce absolvă Conservatorul, cei mai talentați și mai capabili dintre cei mai tineri compozitori, devin membri ai acestei organizații. Uniunea Compozitorilor prelungește astfel în mod firesc procesul de învățămînt, iar pentru compozitor, primirea sa ca membru, însemnează luarea contactului direct cu problematica de creație, confruntarea artei sale cu aceea a altor colegi din aceeași generație, sau din generațiile mai vîrstnice. Cenacluri ale Uniunii Compozitorilor sînt dedicate, integral, creației tinerilor compozitori. Ei beneficiază, astfel, de sfatul atent, de îndrumarea competentă a maeștrilor cu experiență. Participarea intensă la viața de cenacluri a Uniunii dă, în același timp, posibilitate tinerilor de a cunoaște activ desvoltarea pe toate planurile a creației românești contemporane, de a confrunta propriile lor aspirații cu acelea ale tuturor muzicienilor, de a-și apropia și însuși din creația celorlalte generații acele elemente stilistice și de limbaj, conforme viziunii și concepției lor.

Uniunea Compozitorilor prilejuiește tinerilor — ca de-altfel tuturor membrilor ei — o luare de contact multilaterală cu muzicienii și evenimentele artistice internaționale. Tinerii compozitori și muzicologi români participă la Festivalurile Internaționale și la lucrările centrelor ce promovează muzica contemporană (Varșovia, Zagreb, Hamburg, Darmstadt, etc.). Concursurile de compoziție, internaționale, au consacrat în ultimii 2—3 ani, numele unor tineri compozitori români: Anatol Vieru, premiat la Concursul Regina Maria Josè de la Geneva (1962) pentru „Concertul de violoncel" ; Wilhelm Berger, de trei ori deținător al Premiului I (Monte-Carlo — 1964 ; Liège — 1965 ; Bruxelles — 1965) pentru lucrări de cameră, Alexandru Hrisanide premiat pentru „Improvizație pentru violoncel și pian preparat" (Premiul Lili Boulanger — 1965) ; Dieter Acker, premiat la Concursul de la Praga (1965) pentru „Cvartetul de coarde Nr. 2".

Cîntece de Vasile Veselovschi

de Florian Lungu

În ultima vreme, muzica ușoară a constituit nu odată obiectul dezbaterilor, al anchetelor și articolelor de presă. Căci, pe de o parte diversificarea sferei tematice și multitudinea de forme, tendințe și stiluri pe care le îmbracă muzica ușoară actuală, iar pe de altă parte, numărul sporit de auditori cărora acest fel de muzică nu le este indiferent — sînt realități ce nu pot fi trecute cu vederea.

Considerată odinioară un „gen minor", muzica ușoară s-a afirmat în zilele noastre ca un domeniu de manifestare artistică cu un profil și o evoluție bine definite, cu legi proprii de existență.

Păstrarea unei juste proporții între cei doi factori care acționează în procesul de elaborare a muzicii: inspirația și meșteșugul, sensibilitatea și calculul lucid — reprezintă condiția „sine qua non" a realizării artistice.

Dacă insuficienta stăpînire a tehnicii componistice — abil disimulată uneori sub masca pseudoaccesibilității, — conduce invariabil la simplism, facilitate, diletantism, în schimb, considerarea pe un plan superior a elementelor de limbaj în detrimentul expresiei, privează muzica ușoară de capacitatea sa de a înrîuri și emționa, capacitate căreia genul îi datorează larga sa popularitate.

Creația de muzică ușoară ridică în fața compozitorului cîteva importante probleme de stil: încadrarea în normele genului, păstrarea specificului național, originalitatea, concordanța dintre textul poetic și muzică.

Chiar și atunci cînd reprezintă rodul unei îndelungate și migăloase elaborări, melodia lirică sau de dans trebuie să apară ascultătorului ca un produs spontan și firesc al inspirației.

Dacă cele cîteva deziderate formulate mai sus își află în bună măsură confirmarea în muzica ușoară românească, aceasta se datorește în primul rînd dăruirii cu care interesele acestei muzici sînt slujite de o serie de interpreți talentați și compozitori de valoare. Printre aceștia din urmă se impune și numele lui Vasile Veselovski.

Născut la 18 decembrie 1925 la Găvana-Pitești, Vasile Veselovski a manifestat din vremea anilor de liceu un viu interes pentru arta sunetelor.

Dînd curs înclinațiilor sale muzicale, el se înscrie la Conservatorul din București, unde, între anii 1947—1952 își desăvîrșește pregătirea sub îndrumarea unor profesori și muzicieni de prim rang: Ion Dumitrescu, George Breazul (teorie), Paul Constantinescu (armonie), Nicolae Buicliu (contrapunct și fugă), Tudor Ciortea (forme muzicale), Zeno Vancea (istoria muzicii).

Formația sa de compozitor se sprijină atît pe școală, care l-a ajutat să-și însușească meșteșugul componistic, cît și pe tradițiile românești ale genului, pe care le-a asimilat conștient și temeinic.

Vasile Veselovski a debutat la estradă în 1954, de cînd datează și prima sa melodie de succes, „Îmi spusese mie luna". Cu toate că unele inflexiuni melodice mărturisesc influența puternică a creației lui Ion Vasilescu, piesa „Îmi spusese mie luna" conține, într-o fază embrionară, multe din trăsăturile de stil, proprii personalității de mai tîrziu a lui Veselovski.

Pînă în 1959 cînd a devenit membru al Uniunii compozitorilor, Veselovski a fost autorul unei serii de melodii apreciate de către iubitorii genului, cele mai reprezentative fiind: „Dece nu mă lași în pace?" (1955), „Spune-mi ce să fac să-ți plac puțin" (1956), „Dac-ar fi ce bine-ar fi" (1957), „O chitară cîntă" (1959).

Paralel cu activitatea componistică, Veselovski a desfășurat o susținută acțiune de îndrumare și încurajare a formațiilor de amatori.

La întîlnirile și discuțiile cu ascultătorii, în ședințele de creație de la Uniunea compozitorilor, Veselovski a pledat întotdeauna pentru promovarea calității în muzica ușoară și a luat poziție, prin cuvîntul și pana sa, împotriva facilității, a șablonului, a influențelor străine directe în muzica românească.

Mici modele de șlefuire artistică, piesele sale — editate, difuzate prin posturile de radio și televiziune, imprimate pe discuri, — reprezintă traducerea în practică a principiilor estetice cărora Veselovski le este credincios.

Evoluția creației sale a urmat o linie continuu ascendentă, culminînd cu obținerea „Marelui premiu" la concursul și festivalul de la Mamaia — 1964, pentru piesa „Tu".

În anul următor, la același festival, lui Veselovski i s-au conferit alte două importante premii, al Radioteleviziunii pentru piesa „Cu tine" și al litoralului pentru „Luna la Mamaia".

Tot în semn de prețuire a activității sale creatoare, Editura muzicală a tipărit în 1964 primul său volum de „Melodii alese".

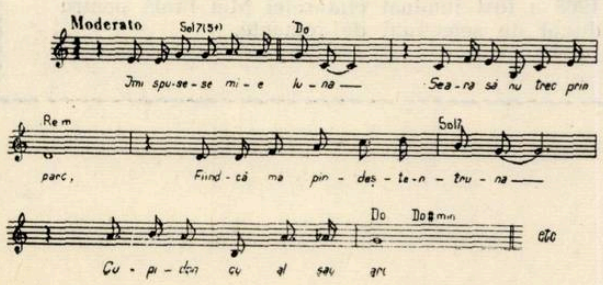
Cum se explică succesul de care se bucură muzica lui Veselovski în rîndurile auditorilor ?

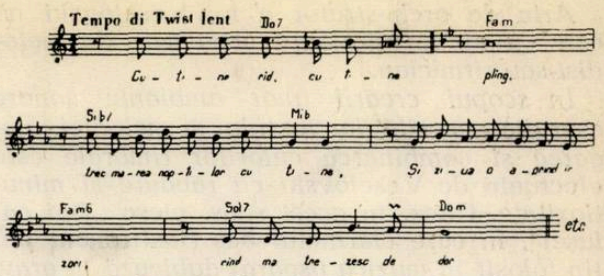
În prefața volumului de melodii alese, mai sus amintite, compozitorul Gherase Dendrino surprinde, într-o succintă caracterizare cîteva din trăsăturile semnificative ale stilului lui Veselovski. Citățm :„Din generația mai recentă a compozitorilor de muzică ușoară, numele lui Vasile Veselovski se detașează net și luminos printre creatorii genului. Muzica sa se caracterizează mai ales prin claritatea melodiei, extrem de accesibilă, fără ca prin aceasta să cadă vreodată în facilitate (...). În ultimul timp, Vasile Veselovski a scris melodii de dans în ritmurile cele mai noi, dar continuă să excelеze cu melodiile lirice de largă respirație. Melodicitatea este un mare dar al său (...) Nesemănînd cu nimeni, neimitînd pe nimeni și totusi în deplină concordanță cu noul gust al generației tinere de astăzi, în caietul de față Vasile Veselovski își afirmă în fiecare piesă personalitatea sa".

Lirismul și cantabilitatea pieselor sale îl situează pe Veselovski printre continuatorii direcți ai creației înaintașilor genului : Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu.

De la timiditate la încredere în forțele proprii, de la stîngăciile inerente oricărui început și pînă la maturitatea artistică ,melodicitatea lui Veselovski a evoluat treptat, cîștigînd cu fiecare nouă piesă, un plus de cursivitate, de suplețe, de sinceritate.

Exemplificările ce urmează sînt edificatoare în acest sens :





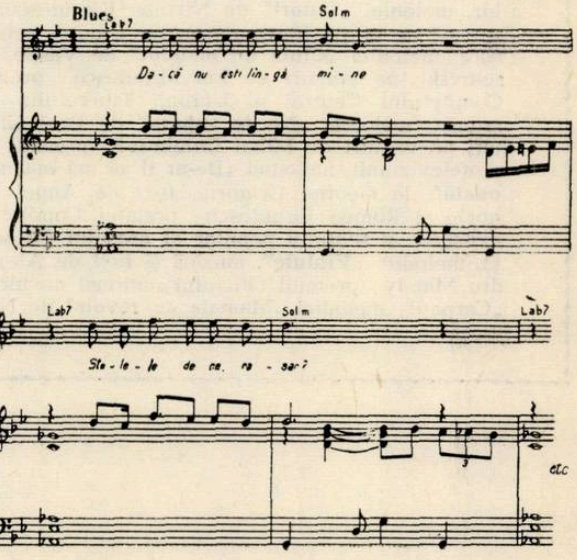
Tempo-ul lent — fie el vals lent, rumbă lentă, twist lent sau blues — este caracteristic multor melodii ale lui Veselovski : „Îmi spusese mie luna", „O chitară cînta", „Somn ușor București", „Cîmpia sub lună", „Melodia nocturnă", „Îmi cîntă la fereastră marea", „Mai rămîi". „De ce nu ești ca-n prima zi", „Tu", „Dacă nu ești lîngă mine", „Luna la Mamaia", „Cu tine" etc.

Din punct de vedere ritmic, în aceste melodii predomină succesiunea valorilor de optimi simple sau punctate și urmate de șaisprezecimi. Este utilizat ,de asemenea, frecvent, trioletul de pătrimi pe prima sau a doua jumătate a măsurii de patru timpi. Mult mai rar apare folosit trioletul pe un singur timp (în „Cîmpia sub lună").

Veselovschi a fost preocupat nu numai de genul liric ci și de ritmurile muzicii de dans, prezentate în creația sa prin piesele : „Spune-mi ce să fac să-ți plac puțin ?" (mambo), „Fluierînd pe stradă" (medium fox), „Trulululi-la" (twist), „Copăcel, copăcel" (medison), „Luna shake" (shake) și multe altele.

În privința armoniei, este semnificativ faptul că Veselovski a ocolit întotdeauna, cu bună știință schemele armonice uzate ale genului.

Veselovschi nu este compozitorul unei formule, el caută de fiecare dată noi modalități de înlănțuire a acordurilor. Iată un exemplu în care un efect dramatic puternic este obținut prin alternarea acordului de septimă de pe treapta a doua coborîtă cu acordul minor al tonicii :



Arta de orchestrator a lui Veselovski nu este cu nimic inferioară artei sale de melodist sau ritmician.

În scopul creării unor ambianțe sonore aservite necesităților textului și melodiei, alegerea și combinarea culorilor timbrale este efectuată de Veselovski cu răbdare și minuțiozitate. Citez, în acest sens, piesa „Doi căluși", în care clarinetul bas (instrument puțin folosit în muzica ușoară) dublează în grav, la cîteva octave diferență, contramelodia din registrul acut, secția ritmică (pian, contrabas, baterie) susținătoare a armoniei, rămînînd astfel între cele două voci.

Vasile Veselovski se dovedește exigent și în alegerea textelor, a textierilor. Printre colaboratorii săi literari cei mai apropiați, figurează Tiberiu Utan (versurile melodiei „Tu"), Constantin Cîrjan, Mihai Maximilian, Aurel Storin.

Melodiile lui Veselovski cîntă eterna poezie a iubirii („Mai rămîi", „Melodia nocturnă", „Doi căluși", „Fluierînd pe stradă", „Tu"), tristețea dragostelor neîmpărtășite sau melancolia aducerilor aminte („În poiana dorului", „Dacă nu ești lîngă mine", „De cîte ori mi-aduc aminte"), frumusețile naturale ale patriei („O chitară cînta", „Îmi cîntă la fereastră marea", „Luna la Mamaia", „Cîmpia sub lună", „În țara mea") sau cele create de hărnicia oamenilor („Somn ușor București", „Așa-i la noi la București"), bucuria de a trăi viața nouă („Cum să nu trăiesc pe lume"), fericirea de a fi tînăr și stăpîn pe propriile forțe („Că sînt tînăr").

În afară de melodiile lirice și de dans, Veselovski a scris și muzică de scenă.

El este autorul muzicii la piesele „Băiatul din banca a doua", „Nu prea albă ca zăpada și motanul descălțat" (texte — Alecu Popovici) iar, în colaborare cu compozitorul Radu Șerban, a scris muzica vodevilului „Pălăria florentină" de Eugen Labiche și a comediei muzicale „Studenții de la mansardă" (text Alecu Popovici).

Recent, Veselovski a semnat, tot în colaborare cu Radu Șerban, muzica spectacolului „Visul revistei" montat de teatrul de estradă din Deva.

La festivalul de la Mamaia din luna august a acestui an, Veselovski este prezent cu trei melodii: „Luna shake", „Plec", (ambele pe versurile lui Mihai Maximilian) și „Cînta un matelot" (versuri de Ion Minulescu).

Pentru viitor, Vasile Veselovski ne-a mărturisit intenția de a compune și mai departe, muzică ușoară de calitate și în plus, probabil o operetă.

PREMIILE FESTIVALULUI DE MUZICĂ UȘOARĂ DE LA MAMAIA

La cea de-a patra ediție a Concursului și festivalului de muzică ușoară românească „Mamaia 1966", au fost distribuite următoarele premii:

Marele premiu, acordat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a fost atribuit cîntecului **„Prieten drag"** de Radu Șerban, pe versuri de Constantin Cîrjan; premiul Uniunii compozitorilor, melodiei **„Culori"** de Nicolae Kirculescu, pe versuri de Aurel Storin; premiul Uniunii scriitorilor, melodiei **„Cînta un matelot"** de Vasile Veselovski, pe versuri de Ion Minulescu; premiul Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, melodiei **„Nu te supăra"** de Paul Ghenței, pe versuri de Mihai Dumbravă; premiul Radioteleviziunii, melodiei **„De-ar fi să mă mai nasc odată"** de George Grigoriu, text de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu; premiul Comitetului executiv al Sfatului popular al orașului Constanța, melodiei **„Vîntule"**, muzică și text de Alexandru Mandy; premiul Oficiului național de turism „Carpați", melodiei **„Mamaia au revoir"** de Noru Demetriad, pe versuri de Mihai Dumbravă; premiul Uniunii de cultură fizică și sport, melodiei **„Olimpiada tinereții"**, muzică și text de Temistocle Popa; premiul juriului, melodiei **„Visul meu, viața mea"** de Aurel Giroveanu, pe versuri de Aurel Felea; s-a acordat mențiune melodiei **„Prima chemare"** de Paul Urmuzescu, pe versuri de Mihai Dumbravă.

Juriul a acordat premii: dirijorului Gelu Solomonescu, soliștilor Doina Badea și Constantin Drăghici; și mențiuni: dirijorului Alexandru Imre, soliștilor Sergiu Cioiu, Anda Călugăreanu, Ilinca Cerbacev, Dan Spătaru și Pompilia Stoian. S-a acordat diplomă de onoare artistului emerit Gică Petrescu care, făcînd parte din juriu, nu a intrat în competiție.

Cu același prilej, premiul discului de muzică ușoară românească al Casei „Electrecord" pe anul 1965 a fost înmînat cîntăreței Mia Braia pentru discul de selecțiuni de romanțe.

Lucrări de Alexandru Hrisanide

de Dan Scurtulescu

În contextul creației celor mai tineri compozitori de azi, Alexandru Hrisanide ne atrage atenția prin muzica sa vie, în permanentă mișcare, în care fluența, variația ritmică și imaginația sînt caracteristici de bază În lucrările sale: Poem pentru orchestră (1959), Concert pentru orchestră (1964), cantata „Luminile patriei" (1964), Trei lieduri pentru copii (1955), Sonatele pentru pian. Sonata pentru clarinet și pian (1963), Trei piese pentru oboi solo (1965), muzică corală etc., se poate urmări încercarea compozitorului de a se desprinde de influențele vizibile ale unuia sau altuia din maeștri săi preferați și de a-și forma un mod de exprimare personală.

Liedul „Iscoada" pe versuri de Tudor Arghezi (face parte din cele Trei lieduri pentru copii *scrise în 1955) este un omagiu adus profesorului său Mihail Jora, în sensul întrebuințării unei tehnici asemănătoare. Linia melodică amintește factura liedurilor lui Jora, iar cromatismele și octavele micșorate, colorează și scot în evidență atmosfera specifică arghezianâ.*

Cantata „Luminile patriei" *pe versuri de N. Coman, deși datată 1964, este concepută mult înainte. Lucrarea are evidente afinități cu* Suita sătească *în preluarea filonului liric enescian. O serie de procedee orchestrale demonstrează și din punct de vedere tehnic asemănarea: momente de „soli" ca în* Simfonia de cameră *sau dimpotrivă momente orchestrate dens (în punctul culminant din final), în care este întrebuințat cu precădere grupul instrumentelor de alamă, ca în* Simfonia a II-a, *sau linia vocală a baritonului solist amintind oarecum țesătura liedurilor pe versuri de Clément Marot.*

Cantata se bazează pe un cîntec popular autentic ale cărui intervale sînt considerate ulterior intervale tematice de bază iar materialul muzical, în întregime, decurge din temă. În mare, lucrarea are o formă de sonată: tema I-a este expusă de orchestră (în introducere), tema II-a apare odată cu intrarea corului, dezvoltarea este bazată pe intervenția solistului și în sfîrșit repriza care contopește concluziv toate elementele. Caracteristic din punct de vedere armonic este acordul de 6/4 cu septimă mare adăugată: sol — do — mi — fa diez, notele componente avînd funcții egale una față de alta și permițînd deci un număr mare de combinații, transpuneri etc. Lucrarea este politonală, fără să aibă o tonalitate de bază.

Acordarea premiului Fundației memoriale Lili Boulanger pe anul 1965 de către juriul american compus din personalități de prim ordin — Nadia Boulanger, Aaron Copland, Alexei Haieff, Walter Piston și Igor Stravinsky — confirmă calitățile muzicii lui Hrisanide.

Lucrările care i-au adus premiul: Sonata pentru clarinet și pian *(1963)* și Invenții — Volume pentru violoncel și pian *(1964), contribuie în mare măsură la conturarea unui stil personal închegat, bazat pe asimilarea unor elemente ale limbajului muzical contemporan. Sonata pentru clarinet și pian (ca și Sonata a doua pentru flaut și pian) este construită pe o anumită tehnică, asemănătoare cu cea din Cantata „Luminile patriei": compozitorul a ales pentru fiecare parte un cîntec popular pe care l-a expus inițial identic, considerînd toate intervalele diatonice sau cromatice ale acestui cîntec, drept intervale seriale, urmînd ca toată tehnica de lucru a serialismului clasic (Schönberg, Webern) să fie aplicată seriei astfel constituite. Partea I-a este bazată pe un colind diatonic, cu un ambitus de cvintă. Intervalele sînt tratate serial — clasic: inversiuni, recurențe, inversiunea recurenței. Fiecare notă are o durată prestabilită (însuși de către cîntecul popular) și care rămîne fixă de-a lungul întregii desfășurări muzicale a părții respective. Rezultatul sonor al acestei părți este o linie cantabilă cu o pronunțată tentă diatonică, populară. Partea II-a, pentru clarinet solo, este construită pe un cîntec cu caracter romantic din regiunea Hunedoara: „Pagubă c-am reușit". Tema este expusă inițial, la care se adaugă ulterior inversarea ei, formînd primul bloc sonor; în următorul, dublul acestuia, are loc o creștere în progresia geometrică a structurilor care derivă una din alta. Partea III-a se bazează pe un bocet din Rîmnicul Sărat, în tratarea căruia apar succesiuni de terțe și secunde ce amintesc un mod de Messiaen.*

Sonata are o gradație agogică: o parte (prima) rapidă, apoi una moderată și ultima foarte lentă, dar tensiunea dramatică crește cu desfășurarea lucrării.

Caracteristic pentru aceste două sonate (am adăugat la ele și sonata pentru vioară și pian) este suflul emoțional care se degajă simplu și uimitor de ușor din sînul unor construcții severe. Excelenta tehnică pianistică (în interpretarea sonatelor sale are atacuri fine, clare, catifelate), îi ajută să găsească sonorități interesante. Finețe în alegerea registrelor, ce topește uneori sunetul pianului cu cel al clarinetului flautului sau viorii, iar în Desene pentru pian (10 studii inspirate după tablouri de Picasso, Matisse) combinații între grav și acut, efecte de pedală care dau impresia unor instrumente de suflat, îl definesc pe Hrisanide ca pe un colorist subtil.

Invenții — Volume pentru violoncel și pian, utilizează serii de sunete și procedee ale pianisticii preparate. Cele trei invenții A, B, C, se pot cînta în orice ordine și în aceasta ar consta elementul aleatoric al lucrării. Conturul melodic fluent este realizat prin intervale cromatice care dau impresia de rezolvări, sau prin succesiunea de terțe și sexte rezultate din desfășurarea orizontală a seriei. Efectele de pian „preparat" sînt folosite sobru, fără exagerări. Iată cîteva dintre ele: étouffé cu degetul pe coardele pianului, o tijă metalică pusă pe coarde în timp ce se cîntă, ciupirea coardelor cu unghia sau degetul, plimbatul măturicii de jaz pe corzi, lovirea capacului etc. La violoncel Hrisanide uzează de toată gama sunetelor preparate folosite de Penderecki și Goreki: lovirea tăbliei instrumentului cu degetul sau cu arcușul, tremolo la căluș sau înapoia acestuia etc.

Dialogul instrumental, ca factură, amintește de Sonata a doua pentru violoncel și pian de G. Enescu.

În timpul șederii sale la Paris (în ultimele două luni ale anului 1965), Hrisanide participă la două recitaluri. În recitalul de la Union Interaliè din 11 noiembrie 1965, organizat de Nadia Boulanger, Hrisanide prezintă printre altele și Sonata a doua pentru flaut și pian, în compania flautistului francez Maxenée Laurrieu.

Într-o cronică a sa, Clemens Kremer, critic muzical la Radio Saarbücken își exprima părerea despre această sonată: „Sonorități subtile, o ordine severă dar deloc inchistată în canoane absolute. Imaginația și afectivitatea par a fi predominante". Citățm în continuare un fragment din cronica criticului francez Jean Cotte: „...Captivați de concepția asupra structurii la Hrisanide, nimic formal, prefabricat, ca la atîția alți compozitori tineri — logica lui muzicală este de ordin pur afectiv; nu utilizează decît ceea ce se percepe imediat, refuzînd structurile de ordin exclusiv intelectual... Estetica lui nu ține cîtuși de puțin de domeniul facilității; ea e definită de echilibrul care constituie punctul culminant al forțelor și pasiunilor antagonice, de economia mijloacelor"... Jean Cotte se referă printre altele la una din lucrările lui Hrisanide prezentată, în primă audiție la cel de al doilea recital: Trei piese pentru oboi solo — În căutarea verticalei (1965). Piesele pentru oboi solo sînt încercări de muzică aleatorică. Compozitorul întrebuințează intervale precise, durate de timp (secunde), durate propriu zise și nuanțe fixe pe întreg parcursul desfășurării muzicale. Procedeul ni-l amintește pe Messiaen din Mode de valeurs et d'intensités. În piesa a III-a pentru oboi solo, Hrisanide lasă la alegerea interpretului nuanțele, iată însă în ce sens: interpretul își fixează patru feluri de nuanțe fixe și fiecare figură intervalică și ritmică e însoțită, de cîte ori apare, de nuanța stabilită, numerotată prin cifre de la 1 la 4. Cînd lucrează cu intervale de timp (secunde), compozitorul folosește valori scurte (notate cu negru în partitură) și lungi (notate numai prin marcarea conturului). Valorile scurte pot fi cîntate și de două ori mai rar. Desigur tempo-ul diferă de la un instrumentist la altul în funcție de resursele tehnice individuale. Pe de altă parte se folosesc diverse posibilități instrumentale: suflatul numai în ancie, cîntarea unui tril în regiunile supraacute, un frulato cromatic pornit de la o notă fixă, ciocănitul în clape, suflatul în oboiul fără ancie etc. Piesele pentru oboi solo, din punct de vedere al modurilor melodice, sugerează conturul unor doine: intervale de secundă mărită, note repetate, coroane mari, după o succesiune rapidă de note etc.

În luna ianuarie a acestui an, Hrisanide a participat la Festivalul anual de muzică contemporană de la Hanovra. În calitate de pianist, a dat aici un recital care a cuprins și piese proprii, iar în calitate de compozitor a prezentat Versuri antice — Omagiu lui Euripide, pentru orchestră (suflători, baterie, pian, celestă, harpă și cvartet de coarde simplu a tre), lucrare terminată în 1965 pe baza unor schițe mai vechi și care prezintă tendințe vădite de contrapunct schönbergian.

Una din ultimele sale lucrări — M.P.5 (muzică pentru cinci instrumente) pentru vioară, violă, violoncel, saxofon tenor și pian, terminată în 1966 — continuă preocupările sale pentru muzica aleatorică. Lucrarea are două mari suprafețe, legate între ele, fără o limită marcată. Aleatorismul este controlat, toate posibilitățile sînt prevăzute și prestabilite. Trecerea de la partea I-a la a II-a se face prin apariția saxofonului tenor, într-un pasaj cu aspect improvizatoric. În partea a II-a instrumentele de coarde se dezacordează pe funcții: 1/4, 1/8 sau 1/3 la fiecare coardă, în sus sau în jos. În chipul acesta posibilitățile intonaționale sporesc. Partea a II-a folosește inițial același material muzical ca și în prima parte, exact aceleași note care sună însă total diferit (pentru că aceleași corzi sînt acordate divers). Urmează o dezvoltare în care desenele sonore sînt folosite identic de la un instrument la altul, totul simultan, la care se adaugă dezvoltarea canonică (pianul nu par-

ticipă), reluată apoi prin pizzicato, flageolete, acorduri spiccato etc., în valori dublate. Pianul intră către sfîrșitul canonului, făcînd trecerea spre ultimele desene — mișcări ondulate, interferente, polifonice. Compozitorul folosește și aici procedee ale pianului preparat: trecerea creionului peste clapele albe și lovirea bruscă a pedalei, lăsînd apoi pianul să sune.

După această scurtă prezentare a cîtorva din lucrările lui Hrisanide, putem deduce o linie de evoluție care încearcă să urmărească tradiția enesciană: plecînd de la tratarea evidentă a folclorului în primele sale lucrări, compozitorul tinde să creeze o atmosferă specific românească prin mijloace proprii, prin subtilizarea melosului popular [1]).

In măsura în care asimilarea elementelor contemporane de limbaj va fi organică și valorificarea unei tradiții românești va constitui preocuparea sa permanentă, Hrisanide va reuși din ce în ce mai mult realizarea unor lucrări de certă valoare.

---

[1]) Evidențiind fondul liric al muzicii sale, îi sugerăm compozitorului exploatarea în special a acestui domeniu. Cele cîteva lucrări mari — **Passacaglia pentru orchestră mare** — 1959, **Concert pentru orchestră** — 1964. **Versuri antice pentru orchestră** — 1965, ne îndreptățesc să credem că orientarea lui Hrisanide spre muzica simfonică, cu un plus de efort și constanță, l-ar duce la rezultate foarte bune.

O ÎNTRUNIRE CONSACRATĂ

Tradiționalele cursuri de vară de la Sinaia și-au cîștigat pe deplin reputația de manifestări internaționale de prestigiu care pot contribui la introducerea valorilor românești în circuitul culturii universale. Consemnîndu-și în program elemente inedite reuniunea științifică atrage mereu alți participanți făcîndu-le cunoscute ultimile înfăptuiri ale țării noastre. Studenți, tineri cercetători, profesori, au audiat în acest an prelegeri despre limba și literatura română și-au însușit o exprimare corectă a limbii române. „Individualitatea limbii române", „Noul atlas lingvistic român" sau „George Călinescu — romancier", „Mihail Sadoveanu — evocator al istoriei" — sînt doar cîteva din temele care au suscitat un viu interes. Fără îndoială laboratoarele de limbă dotate cu utilaj modern, manualul de introducere în studiul limbii române elaborat pentru vorbitorii de limbă franceză au facilitat înțelegerea expunerilor. O atenție deosebită s-a acordat problemelor de artă; s-a discutat despre limbajul poetic al creației folclorice, despre proverbele și zicătorile la români, despre meșteșugurile artistice populare din diferite regiuni ale țării. O documentată oră de folclor muzical românesc a pregătit profesoara Emilia Comișel prin conferința sa intitulată „Bogăția și varietatea de genuri și stiluri".

De fapt activitatea științifică a cursurilor, colocviilor și simpozioanelor de lingvistică, literatură sau metodologie prezentate de acad. Alexandru Rosetti, conf. univ. Romul Munteanu, Emidio de Felice titularul catedrei de lingvistică de la Universitatea din Genova (Italia) sau Gérald Antoine, rectorul Academiei din Orleans (Franța) etc... — este pe deplin cunoscută. Trebuie relevate însă și manifestările cultural-artistice care au răsplătit orele de studiu. Astfel recitalul violonistului Ion Voicu, concertele orchestrei de cameră și ale corului „Madrigal" ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu", serile de folclor, audițiile de muzică românească, au fost cald apreciate.

Ca încununare a muncii depuse încheierea cursurilor de vară, a oferit populara șezătoare. Sub îndrumarea profesoarei Emilia Comișel și a tinerei pianiste Ilinca Dumitrescu, tinerii studenți din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii au căutat să interpreteze cu sensibilitate corurile: „Of dor, dor", „Trandafir roșu ca macul", au căutat să „prindă" ritmul de joc al Brîului și al Ciocîrlanului. Pentru timpul scurt afectat pregătirii șezătorii, realizarea a fost cu totul lăudabilă. Cîntecul, dansul, poezia românească au căpătat în această sărbătoare o deosebită semnificație. Am avut prilejul de a remarca încă odată dorința oaspeților străini de a ne cunoaște bogățiile spirituale ale poporului nostru, viața, de a lua contact cu ultimile realizări.

S. G.

125 de ani de la naşterea lui Eduard Caudella

de Zeno Vancea

Cu prilejul aniversării a 125 ani de la naşterea lui Eduard Caudella ne propunem să facem o scurtă trecere în revistă a vieţii compozitorului, după care — pe baza unei analize, în linii mari o operei sale — vom căuta să-l situăm în contextul general al muzicii româneşti.

Eduard Caudella descinde dintr-o familie de muzicieni, în care profesia de artist se transmitea din tată în fiu.

Primul reprezentant despre care posedăm oarecari date este *Adalbert Caudella*, care, venind de la Viena, în anul 1814, se stabileşte ca organist în Bucovina. Cercetări recent făcute în arhivele din Sibiu*), au stabilit că în acelaşi an a venit la Cluj, tot de la Viena, un alt Caudella, cu numele de botez Filip (născut în orăşelul Kajetan din Boemia), după toate probabilităţile rudă cu primul. Acest *Filip Caudella* a ocupat un timp postul de maestru de muzică în familia unor aristocraţi clujeni, iar apoi, din anul 1817 pînă la moartea sa în 1821, a funcţionat ca organist şi dirijor al corului bisericii romano-catolice din Sibiu, activînd în acelaşi timp şi ca profesor de muzică şi organizînd cursuri publice pentru tineret.

În lucrarea sa „Istoria muzicii la români", M. M. Poslușnicu emite părerea că familia Caudella ar fi de origine italiană. Cum nu poate fi vorba de o coincidenţă de nume, la două familii din două ţări diferite, datele relative la Filip Caudella pot constitui o indicaţie şi în privinţa originii lui Adalbert Caudella; familia se trage din Boemia, numele de Caudella avînd de altfel şi o certă rezonanţă cehă.

Mai puţin talentat şi mai puţin fecund în acelaşi timp decît membrii familiei Caudella stabiliţi la Iaşi, Filip Caudella a compus trei lucrări pentru pian, reprezentînd variaţiuni pe teme populare germane, într-un stil care-l arată pe muzician ca un palid epigon al lui Haydn şi Mozart; tot aşa de puţin originale sînt şi cele cîteva lucrări corale bisericeşti ale sale. După cum afirmă autorul biografiei menţionate, lucrarea cea mai valoroasă a lui Filip Caudella este metoda de pian (printre primele din ţara noastră), interesantă mai ales pentru motivul că, între altele, conţine şi cîteva piese scurte, care — de origine populară prin unele motive — trădează o certă influenţă folclorică. Unul din aceste exerciţii, intitulat „Dansul valahilor din Transilvania" pare a fi forma simplificată a unei melodii populare autentice, cu o întregire armonică cu totul convenţională, făcută de compozitor. După afirmaţiile biografului său, Caudella avea printre elevii săi şi români.

Unul dintre fiii lui Adalbert Caudella, anume *Francisc Serafim Caudella* — tatăl lui Eduard — se stabileşte în 1830 la Iaşi, activînd ca violonist în înjghebările orchestrale angajate de trupele de operă străine. Paralel cu aceasta el desfăşoară o vie activitate ca pianist, organist şi compozitor, exercitînd în acelaş timp şi profesia de pedagog în casele boierimii ieşene. În anul 1861 el devine directorul Conservatorului din Iaşi, post pe care îl deţine pînă la moartea sa, în anul 1867.

Fr. S. Caudella a compus piese pentru pian, pentru vio-

*)Vezi Laszló Ferencz: Filip Caudella, studiu biografic în manuscris aflat în arhiva Uniunii compozitorilor din R.S. România.

loncel și pian, precum și un imn național moldovenesc.

Născut la Iași în 3 iunie 1841 (stil nou), Eduard Caudella dă de timpuriu dovada talentului său muzical și astfel tatăl său îl trimite la vîrsta de 12 ani, la Berlin, unde primește o temeinică instrucție profesională, studiind vioara cu profesorul Hubert Ries, iar pianul cu Adolf Ries. În scurt timp face mari progrese și, după doi ani, la vîrsta de numai 14 ani, dă primul său concert la Berlin, obținînd aprecieri deosebit de elogioase din partea criticii berlineze. După o scurtă activitate de concertist în capitala Germaniei, Eduard Caudella pleacă la Paris pentru continuarea studiilor de vioară, devenind discipolul profesorilor Delphin Allard și Lambert Massart. În anul 1858 îl regăsim la Berlin, unde studiază vioara și compoziția cu profesorul C. Böhm, terminîndu-și studiile de vioară cu Vieuxtemps, la Frankfurt pe Main. Între 1859—1860 concertează la Frankfurt, Berlin și apoi la Paris, obținînd pretutindeni succese remarcabile. În 1860, domnitorul Ioan Cuza îi acordă titlul de violonist al curții, iar în 1861, Ed. Caudella, abandonînd cariera de concertist, se întoarce la Iași cu scopul de a-și consacra talentul și activitatea sa de muzician multilateral, progresului muzicii românești.

În 1893 a fost numit directorul Conservatorului din Iași, funcție pe care a îndeplinit-o, pe lîngă cea de profesor de vioară, pînă în 1901, anul ieșirii sale la pensie. Fiind autoritatea recunoscută a vieții muzicale din Iași, era firesc ca tatăl lui George Enescu să i se adreseze lui Caudella, pentru ca acesta să-și spună părerea în privința aptitudinilor muzicale puțin obișnuite ale tînărului. După cum se știe, Caudella și-a dat seama de genialitatea lui George Enescu, sfătuindu-l pe tatăl copilului minune de a-l trimite la Viena pentru începerea neîntîrziată a studiilor muzicale.

În 1906, la împlinirea vîrstei de 75 de ani, Caudella a fost sărbătorit de „Asociația generală a artiștilor" și de corpul profesoral al Conservatorului din Iași. Cu toate că și după această dată a rămas activ pe tărîmul compoziției, compunînd la o vîrstă înaintată lucrările sale instrumentale cele mai importante (ca de exemplu, cele două concerte pentru vioară, uvertura „Moldova", cvartetul pentru pian și altele), bătrînul maestru se simțea uitat și neglijat, lucrările sale vocale și instrumentale ne mai figurînd decît rar în programul concertelor, iar cele scenice aproape deloc.

Acest sentiment de amărăciune capătă o înduioșătoare expresie într-o schiță autobiografică, publicată în 1916 de către G. Georgescu-*Teologu*, — unde se arată : ....„Eu am îmbătrînit și am avut multe dezamăgiri și am să mai am cît voi mai trăi... Și cîte peripeții și lupte !... nici nu crede omul că poate suporta atîtea... Am ajuns să trăiesc din amintiri și pentru prezent... Dacă după moartea mea, mi se vor executa lucrările, asta nu mă încălzește ; doar pentru familie, să fie un prilej înduioșător de mulțumire sufletească, căci altminteri, drepturile de autor nu ți se prea respectă cît trăiești, dară după moarte ! ...Nu este nici o lege precisă la noi în țară, care să apere drepturile de proprietate a operelor... Dacă ai norocul, cît trăiești, să vezi și să te bucuri de rodul muncii tale, pe urmă poți să-i pui cruce... Ai lucrat, vorba românească — pentru „barba împăratului" — ...Numai glorie, și tot glorie să fie ! Poți foarte bine, *să mori de foame cu toate gloriile*... Pe Eminescu l-am întîlnit pe ulițele Iașului, cînd era într-o stare de plîns, moralicește — și în mizerie materială... Nimeni nu a făcut ceva mai palpabil pentru el, ca să poată trăi mai bine ! După moarte i s-au făcut... festivale de amintire !... Să ne consolăm, însă, și să ne gîndim că și lui Molière, francezii i-au pus un bust la Academie, 100 de ani după stingerea sa... Excrocii ridică palate, — artiștii ridică mîinile la cer !...."

Eduard Caudella își începe activitatea sa de compozitor sub influența contradictorie a celor învățate în școlile din străinătate și a impresiilor primite din viața muzicală de acolo, pe de-o parte a influenței mediului autohton pe de alta. În avîntul său tineresc, era animat de dorința de a compune muzică de o ținută artistică mai înaltă decît înaintașii săi nemijlociți, Flechtenmacher și Wachmann, dar în același timp se simțea tot mai încorsetat față de obligația de a face anumite concesii gustului, de un nivel încă scăzut, al iubitorilor de muzică din Iași. Un public mai larg, capabil să înțeleagă o muzică concepută în forme mai complexe decît cea populară, începuse să se formeze doar cu vreo 2—3 decenii în urmă. Concomitent cu procesul de familiarizare cu repertoriul trupelor de operă străine, precum și cu acela al orchestrelor militare, publicul începuse să îndrăgească și muzica de vodeviluri, ca și alte genuri ale compozitorilor români (romanțele, corurile) datorită rezonanțelor populare mai apropiate, desigur, de gustul său, decît muzica de provenință occidentală. Era deci firesc ca tînărul urmaș al lui Flechtenmacher — întîi la catedra de vioară a Conservatorului, apoi, în 1867, ca șef al orchestrei Teatrului Național din Iași — să stăruie mai departe pe drumul inițiat de predecesorul său.

Pe această linie se înscrie prima compoziție a lui Caudella, *Fantezie pe cîntece populare românești*, pentru vioară și pian, compusă în anul 1861. Această lucrare, ca și următoarele, tot pentru vioară și pian (ca de exemplu „Reîntoarcerea în țară", 1864), și altele, cărora — după moda timpului, — li se mai adaugă și cîteva fantezii pe motive din diverse opere, au fost scrise, probabil, în primul rînd pentru

propriile sale nevoi de violonist concertist. În cîteva compoziţii de salon pentru pian (polci, valsuri, etc.) foarte căutate de amatoarele de muzică care îşi etalau talentele în saloanele ieşene, Caudella aduce tributul său acestui gen facil de muzică, al cărui stil cosmopolit şi-a pus pecetea sa uniformizantă pe întreaga creaţie de acest gen a timpului. În mod firesc, astfel de preocupări componistice nu puteau să satisfacă ambiţiile artistice ale tînărului muzician care, renunţînd la cariera de violonist virtuos ce îi adusese succese mari în străinătate, era însufleţit de dorinţa de a se face cunoscut printr-o creaţie muzicală mai deosebită, ca autor al unor lucrări care să reprezinte în mod demn şcoala naţională românească.

Contactul permanent cu scena, popularitatea genului muzical dramatic, posibilităţile largi de continuare şi dezvoltare a celor începute de Flechtenmacher, l-au determinat pe Caudella, înclinat din fire spre muzica dramatică, de a se pune în slujba făuririi operei naţionale româneşti. În realizarea acestui ideal, compozitorul a trebuit să străbată o cale lungă şi spinoasă, plină de contradicţii, cale care-l va duce de la prima sa încercare scenică, opereta *Harţă răzeşul* (1871—1872), vodevil într-un act pe text de V. Alecsandri, pînă la opera *Petru Rareş* (1885—1889), încununarea creaţiei sale dramatice. Opera „Petru Rareş" este, în ordine cronologică, prima lucrare românească, care vădeşte toate caracteristicile genului de operă.

Aceste contradicţii de care aminteam mai sus, caracterizează întregul său drum creator, ele fiind izvorîte din însăşi contradicţiile sociale ale timpului. În creaţia lui Caudella, contradicţiile se manifestă, pe de o parte, în alegerea libretelor (care, deşi ca idee fundamentală, au în general un caracter militant şi progresist, înfăţişîndu-l pe Caudella în postura de artist-cetăţean — conţin mai întotdeauna compromisuri în privinţa împăcării cu ordinea socială existentă), pe de altă parte în inconsecvenţa pe care o dovedeşte în limbajul său muzical, dînd prioritate cînd elementului popular, cînd unor elemente împrumutate din muzica italiană şi germană.

Părerea lui Caudella, exprimată către sfîrşitul vieţii sale, privind folosirea elementului naţional în sensul că „poţi întrebuinţa caracterul naţional numai acolo unde situaţiunea o cere"*), este în măsură a lămuri limitele concepţiei lui cu privire la caracterul naţional, împărtăşită şi de alţi compozitori din şcolile naţionale romantice; acestea vedeau în elementul popular doar un mijloc de condimentare a limbajului lor, un fel de costum naţional decorativ cu care învesmîntau creaţia lor. Astfel în urmărirea scopului de a crea o artă cu un caracter „naţional", ei s-au oprit adeseori la suprafaţă, la o *notă etnografică*.

După *Harţă răzeşul*, Caudella a compus, în ordine cronologică, următoarele lucrări: opereta *Olteanca*, pe text de Bengescu - Dabija (Caudella fiind numai în parte autorul acestei lucrări, folosind în alcătuirea muzicii şi melodiile unui amator, de profesie medic, cu numele de Gheorghe Otremba) şi *Fata răzeşului* (1881—1882), pe text de Gh. Irimescu. Cu toate că în prezentarea personajelor celei de-a doua piese, simpatiile libretistului şi ale compozitolui sînt în mod vădit de partea ţăranilor, în timp ce *„moravurile boierilor, frivolitatea şi concepţia lor apar în mod limpede"***), conflictul social nu este zugrăvit cu destulă vigoare, nici în libret şi nici în muzică.

Urmează apoi, în 1882 opereta *Hatmanul Baltag*, pe care Octavian Cosma o caracterizează drept operă comică, o lucrare cu un accentuat limbaj eclectic fapt care i-a făcut pe unii cronicari, ca de exemplu Gr. Ventura, să reacţioneze, atrăgînd atenţia autorului „să creeze ceva care să aibă cel puţin o pecete românească".

Am amintit că un anumit grad de eclectism este în parte, caracteristic şi pentru alte şcoli naţionale; reprezentanţii lor au recurs, de fiecare dată, la un limbaj „universalist" cînd aveau de exprimat un conţinut emoţional mai cuprinzător şi mai diferenţiat, faţă de care vocabularul format din elementele muzicii populare orăşeneşti nu era destul de bogat şi nuanţat. Astfel, ei foloseau limbajul muzical popular cu succes, mai ales pentru exprimarea unor sentimente idilice, pastorale, festive şi patriotice, sau şi în anumite momente ale acţiunii scenice, cînd accentuarea „coloritului local" era deosebit de potrivită.

Lipsa unui limbaj naţional cuprinzător, capabil de a exprima cu egală forţă întreaga gamă a sentimentelor omeneşti, explică abundenţa împrumuturilor de stil şi în muzica altor şcoli naţionale din din secolul al XIX-lea.

Pentru Caudella, ca şi pentru alţi compozitori români din trecut, modelul pentru făurirea unui limbaj naţional îl constituiau, după cît se pare, şi unele procedee ale unor maeştrii clasici şi romantici, de la Haydn pînă la Schubert şi Brahms, care au utilizat adesea melodii „à l'ongarese" sau „zingarese", etc., grefate pe trama armonică clasică, respectiv romantică.

Dintre toate lucrările scenice ale lui Caudella, opereta *Beizadea Epaminonda*, care urmează în ordine cronologică (1883), pe text de Negruzzi şi intitulată de autor operă comică, are limbajul cel mai „occidental", cel mai îndepărtat de străduinţile de pînă atunci ale compozitorului de a crea un stil dramatic „naţional" prin folosirea elementelor populare; faptul se explică în parte prin orientarea mai accentuată a publicului spre cultura muzicală occidentală, a

*) Poslușnicu : „Muzica la români".
**) O. L. Cosma ' Opera românească, pag 113.

formării gustului său în această direcție. În schimb trebuie apreciat după cum se cuvine nivelul ridicat al meșteșugului tehnic cu care Caudella a realizat lucrarea sa, construcția ei formală, limbajul armonic viu, orchestrația ei colorată etc.

În intervalul de timp cuprins între 1881 și 1889, Caudella a fost deosebit de productiv, dînd la iveală, în afară de lucrarea sa de căpetenie „Petru Rareș", și cîteva lucrări scenice de dimensiuni mai scurte. În colaborare cu același Gh. Otremba, cu care a mai lucrat cu ocazia operetei *Olteanca*, scrie opereta „Dorman" sau „Romanii și Dacii", după un libret de N. Beldiceanu, apoi opereta într-un act *La țară* (pe text de A. Reinike). Acestor lucrări urmează în 1907 *Traian și Dochia* (text de N. A. Bogdan), precum și legenda lirică, poem alegoric *Adevărul și minciuna* (pe text de M. Kugler — Poni).

Opera istorică „Petru Rareș", pe un libret de Theobald Rehbaum, a cărei premieră a avut loc la București în 1900, reprezintă nu numai punctul culminant al creației lui Caudella, dar și a întregei muzici dramatice românești din secolul al XIX-lea. Deși italienismele pot fi întîlnite frecvent și în limbajul acestei lucrări, el este totuși mai unitar ca acela al lucrărilor sale anterioare, elementului popular național fiindu-i rezervat un rol mai important. Muzica operei are o incontestabilă forță dramatică și de caracterizare a personajelor; remarcabilă este și orchestrația colorată de care se folosește compozitorul.

Din păcate însă, din cauza atitudinii ostile a cercurilor oficiale care acordaseră o situație privilegiată repertoriului străin, opera a dispărut pentru totdeauna din repertoriu după cîteva reprezentații și deci nu a putut fi cunoscută de compozitorii din generația următoare, pentru a servi ca punct de plecare pentru urmași.

În cîntecele și corurile sale, ca și în lucrările dramatice, prezența și importanța elementului popular este în funcție de conținutul textului. Așa, de exemplu, în timp ce în limbajul muzical al cîntecelor scrise pe versurile poetei Ana Konta Kernbach(*S-a stins, Cîntec de leagăn* etc.), ale lui Volenti sau după *Sonetele* lui Mihail Codreanu, elementul popular este absent; în cele șase cîntece pe versuri de Iacob Negruzi și a altor poeți (Badea, Pletea, Gheorghe din Moldova), acesta joacă un rol mai însemnat, ca de altfel și în compozițiile sale corale *Rodica, Curcile sau balada pentru voce și orchestră „Dochia"* (text de Riria Xenopol).

În condițiile politice și culturale din a doua jumătate a secolului trecut, caracterul național al artei nu mai avea, pentru publicul burghez, aceeași semnificație ca pe timpul luptelor ei pentru puterea politică, cînd „tonurile naționale" (cum le numea presa pe vremea lui Flechtenmacher) aveau deseori primatul față de un nivel artistic mai ridicat și cînd și gustul muzical al publicului era încă puțin evoluat; spre sfîrșitul veacului însă, iubitorii de muzică începuseră a judeca creațiile românești și în raport cu operele străine. Lucrările dramatice ale lui Caudella erau astfel într-o situație de mijloc, prea „dificile" pentru iubitorii de genuri muzicale mai ușoare, iar oarecum depășite de vreme, pentru publicul cu o orientare vădit cosmopolită.

La această atitudine a unei părți a publicului se referea Muzicescu într-un articol al său, apărut în revista „Arta" din Iași, spunînd că — citez — „Un asemenea indiferentism sau mai bine zis dispreț ce se practică față de tot ce-i *național, ne-a lăsat urme triste și rele* în toate. Nu a lăsat nici în muzică urme bune, căci pînă și trubadurii (lăutarii de prin sate) nu mai cîntă cu acea dragoste și foc cîntecele moștenite de la străbunii lor. Nu, astăzi, prin satele cele mai înfundate, mai de grabă veți auzi „Fata mamei Argot", decît o „Văleancă".

O idee similară exprimă și Caudella, cu trei decenii mai tîrziu, într-un scurt articol apărut în Nr. 3 (1923) al vechii reviste „Muzica", condusă de M. Costin și Nonna Ottescu. „Numai auzi spunînd „notre musique est ennuyeuse et monotone". Totul e s-o scrii așa ca să nu fie „monotone et ennuyeuse". O împodobești prin armonii și orchestrațiuni interesante. Nu mai rămîne la îndoială că și muzicii noastre i se poate da locul ce i se cuvine între celelalte muzici internaționale și că are un *viitor și poate servi spre a-i da o desvoltare a unui gen muzical superior*. Se înțelege, că neîncărcînd-o cu armonii și modulațiuni *disonante* de ale Domnilor Compositori *ultra moderni* care înnăbușă melodia prin prea multă îmbrăcăminte".

Avînd azi perspectiva istorică pentru a face o analiză critică obiectivă creației înaintașilor, învinuirea de care vorbește Caudella nu ni se pare tocmai neîntemeiată. Monotonia muzicii se datorește în principal — după cum am mai avut ocazia să demonstrez într-un studiu asupra limbajului muzical al înaintașilor — caracterului ei adeseori stereotip în care elementul național — provenit din muzica populară orășenească din care se inspirau precursorii noștri — era reprezentat în majoritatea cazurilor doar de secunda mărită. Aceasta reiese de altminteri și din felul în care, în anul 1910, Caudella formula teoria specificului românesc pe baza unor „game naționale", stabilindu-le în număr de trei. Restrîngerea la un număr redus de game arată concepția limitată a timpului în privința caracterului național al muzicii. După Caudella, muzica populară românească are la bază gama majoră cu semitonul între treptele 4—5 și 6—7, gama minoră cu semitonul între treptele 2—3, 4—5, 5—6 și 7—8, precum și gama „minoră românească" cu semitonuri în treptele 1—2, 3—4, 5—6 și 7—8. Constatările sînt adevărate doar în ceea ce privește muzica populară orășe-

nească ; limitarea caracteristicelor naţionale doar la cele trei moduri amintite mai sus, dovedeşte cît de reduse erau de fapt posibilităţile expresive ale unui limbaj alcătuit din elementele folclorului orăşenesc, faţă de varietatea melodică şi ritmică, de structura modală a folclorului ţărănesc.

Deşi interesul lui Caudella era atras în primul rînd de genul muzicii dramatice, el a compus, mai ales spre sfîrşitul vieţii sale şi un număr considerabil de lucrări instrumentale ; multe din ele au un caracter ocazional, ca de exemplu *9 Fantezii naţionale* pentru orchestră sau *Idila cîmpenească* etc., dealtfel singurele dintre toate lucrările compozitorului, care degajă un puternic specific naţional. Uvertura *Moldova* şi cele două *Concerte pentru vioară cu acompaniament de orchestră* (acestea din urmă destinate, după cum reiese din dedicaţia primului concert de a fi cîntate de George Enescu), fac parte, ca şi *Quartetul pentru coarde şi pian*, dintre lucrările cele mai reprezentative ale compozitorului.

Executată în primă audiţie în 1914, „Revista idealistă" face următoarea apreciere în recenzia acestui concert : „Subiectul inspiraţiei la compunerea acestei uverturi, are la bază invaziunea tătarilor în Moldova. Autorul caracterizează distinct toate fazele acestei cotropiri. De un efect mişcător e doina, care vorbeşte în mod elocvent de durerea moldovenilor. Asemenea şi o frumoasă melodie a veneratului Alexandru Flechtenmacher, cu versurile poetului Vasile Alecsandri „Scumpă ţară şi frumoasă" care este ca şi un motiv conducător al întregii lucrări.... Lucrarea dirijată de însuşi autor, a fost primită cu entuziasm de public. A fost o meritată răsplată a unei munci în ogorul nostru muzical şi un prinos de admiraţie pentru un compozitor român valoros".

Toate aceste lucrări din urmă au fost scrise după 1900, cînd în muzica românească se manifestau tendinţe stilistice cu mult deosebite de cele ale secolului al XIX-lea, deci cînd schimbările intervenite în gustul muzical constituiau oarecum o piedică în răspîndirea şi popularizarea meritată a acestor creaţii.

După cum se ştie, muzica românească cultă de tip european ia naştere şi se desvoltă cînd în Europa, dar mai ales în Germania, romantismul era în floare. Era firesc ca romantismul să influenţeze mai ales latura armonică a muzicii înaintaşilor.

Stilul armonic al lui Flechtenmacher, Wachmann şi Wiest este orientat încă în mod precumpănitor după acela al preclasicilor vienezi şi Haydn. În muzica lui Caudella, trăsăturile stilistice ale romantismului se înmulţesc. Armonia sa este mai diferenţiată decît aceea a antecesorilor şi în unele lucrări instrumentale, ca de exemplu în cvartetul pentru pian şi cele două concerte pentru vioară şi orchestră, se pot identifica influenţe ale muzicii lui Schumann, respectiv Schubert, deşi arhitectura generală a acestor lucrări se ghidează încă după modelele clasice (Haydn). Legătura cea mai directă cu un anumit gen al muzicii romantice, — acela al genului de „grande opera" de tipul celor al lui Rossini, Mayerbeer, etc. — atestă mai ales, cu o întîrziere de cîteva decenii, opera sa „Petru Rareş".

Lucrările instrumentale sus amintite sînt deosebit de caracteristice în privinţa stilului din creaţia tîrzie a lui Caudella, pe de o parte pentru felul în care caracterul popular orăşenesc al temelor se îmbină cu stilul armonic influenţat de romantismul german, pe de alta din punctul de vedere al rolului important pe care elementele de romanţă autohtonă le au în construcţia melodică din părţile lente ale unor lucrări, ca de exemplu în concertele pentru vioară.

Cu toată valoarea lucrărilor simfonice, de cameră, vocale şi instrumentale ale lui Caudella rolul său în istoria muzicii româneşti este însă determinat în primul rînd de munca sa de pionier în domeniul creaţiei muzicale dramatice, de contribuţia sa adusă la desvoltarea artei noastre muzicale în secolul al XIX-lea. În lumina acestor merite nepieritoare, se cuvine să cinstim memoria lui Caudella, unul dintre înaintaşii noştri cei mai de seamă.

CRONICĂ

de Lucian Grigorovici

ORIENTĂRI

S-a pus deseori întrebarea dacă interminabilele dispute în jurul fenomenului muzical contemporan ar putea duce vreodată la oarecari rezultate concludente. Iar răspunsul (în măsura în care nu a fost ocolit cu prudență) continuă să se lase așteptat — poate pentru simplul motiv că nu putea fi dat unei astfel de formulări interogative de suprafață. Căci adevărata întrebare trebuia să se adreseze, în fond, *felului* și *substanței* acestor dispute. Or, pusă la timp, ea ar curma o mulțime de sinuozități care au abătut — conștient sau inconștient — căutările pe tărîmul noului limbaj.

La început a fost o controversă a personalităților, un diferend pe care criticii și muzicologii occidentali îl înregistreră, în anii trecuți, sub eticheta de „cazul Boulez-Cage". În realitate însă, ne aflam în fața confruntării a două mentalități, un adevărat conflict de artă intercontinental. Și se părea că această dispută luase sfîrșit o dată cu aparenta precizare a pozițiilor; concepția europeană respinsese categoric ruperea de tradiție și abuzul „posibilităților nelimitate". Însăși avangarda muzicală de dincoace de Atlantic milita acum pentru formă, ordine, disciplină.

Era însă evident că disputa nu se va opri aici, iar frămîntările au izbucnit de data aceasta chiar pe „terenul adversarului". Dacă John Cage și pleiada sa vor să demonstreze așa-zisa „emancipare absolută" — acel *orice* în muzică, de la candoarea zgomotelor rustice pînă la schizofrenia marelui oraș — atunci curentul opus, grupat astăzi în jurul fostului coleg de idealuri al lui Cage, Morton Feldman [1], se orientează, în aparență, spre alte coordonate.

În prealabil însă, cîteva cuvinte despre Morton Feldman.

După studii cu Wallingford Riegger și Stephan Wolpe, el se raliază cenaclului lui Cage, din care mai făceau parte David Tudor, Christian Wolff și Earl Brown. Se menționează chiar faptul că Feldman și Cage au părăsit în mod ostentativ sala de concert, în plină audiție a Simfoniei lui Webern — și este un gest semnificativ pentru deplina unitate de vederi a celor doi. Dar asta se petrecea în anul 1950, iar de atunci încoace pozițiile s-au mai modificat. Însă doar formal.

Feldman și adepții săi nu sînt nici mai dogmatici nici mai extremiști decît foștii lor parteneri. Tot ce-i poate caracteriza este o mare doză de *toleranță*, care îi duce pînă la marginile paradoxului — acel paradox caracteristic lipsei de fermitate și atitudine. În compoziție, ei folosesc mai totdeauna instrumentele convenționale, uneori chiar și notația convențională — și acest lucru este important, constituind un prim paradox. Ca și pictorul Klime, care considera cîndva culorile ca o prezență inoportună în arta sa, tot astfel și „feldmaniștii" găsesc că instrumentele convenționale, răpesc sunetului eficiența sa nemijlocită, acea „immediacy" din terminologia anglo-saxonă. Pe de altă parte însă, resursele electronice nu constituie o salvare, după ei; aceasta ar risca să-i ducă, spun ei, la utopica „emancipare totală" preconizată de Cage, și pe care nu o doresc. Aici este paradoxul esențial al unei concepții lipsite de osatura principialității: pe de-o parte recunoașterea limitării pe care o suferă vigoarea ordonatoare a compozitorului, pe de-alta riscurile haosului de artă prin folosirea unor metode extreme.

Nicăieri însă punctul pe i.

Cel mult un răspuns evaziv, pe care încearcă să-l dea chiar Feldman prin cele trei prelegeri ținute la Colegiul din Chelsea cu ocazia unui turneu în Anglia, în lunile aprilie și mai 1966. Referindu-se la corelația dintre frumos și logică, Feldman încearcă să se adreseze trecutului. Într-un fel, s-ar părea o apropiere de concepțiile lui Boulez — însă precizînd faptul că *efectul* era realizat în trecut exclusiv prin mijloace tehnice (?), necesitînd astăzi investigarea celor mai intime resurse ale sunetului însuși, șeful noului „curent" se aruncă în capcana propriilor sale nehotărîri: unde începe „emanciparea" lui Cage — dar, mai ales, ce o poate înlocui, fără a se neglija totuși progresul în artă.

După opinia lui Feldman, lucrările lui Edgar Varése par a răspunde cel mai bine acestor preocupări; mai cu seamă *Ionisation* (1931) unde „muzica pare să se desfășoare singură", autorul find preocupat aproape exclusiv de problemele de sonanță. Dar o afirmație atît de limitată nu constituie încă un răspuns, și cu atît mai puțin o argumentare. Referirea la o personalitate de talia lui Varése, implică, neîndoios, o analiză mai atentă. Cu atît mai mult cu cît vederile acestuia necesită, ele însile, o explicitare postumă — necum să poată forma patrimoniul ideologic al unui curent în artă.

Deopotrivă pionier în căutarea noului, cît și muzician al marilor experiențe ale fenomentului contemporan Edgar Varése le con-

[1]) Peter Dickinson — Feldman explains himsef (în: Music and Musicians, an. 14, Nr. 11/1966, p. 22—23).

testă pe amîndouă[2]. Într-o scrisoare către John Edmunds, la 3 mai 1957, el se plîngea de calificarea sa drept precursor: „...se acordă astfel omului un credit pentru trecut, i se minimalizează prezentul și i se închide cu totul viitorul". Aceeași reacție energică față de învinuirea prietenească ce i se adusese, lui și operei sale, de „experiență cu publicul". Recunoscînd însă faptul că experimentarea sa se oprește în clipa în care lucrarea ajunge în confruntare publică, el nu poate contesta nici investigația; or investigație și experimentare înseamnă cel puțin căutarea (dacă nu chiar pătrunderea) în domenii noi ale universului sonor — respectiv principalul atribut al pionieratului. În felul acesta, protestul său la vîrsta de 74 de ani este mai degrabă o înțelegere confuză a propriei sale ființe, ca de-altfel și a multor lucruri din lumea înconjurătoare. Astfel, eliminînd factorii exteriori („circumstanțe favorabile" cum îi numește el) precum și influența înnoirilor din același exterior, asupra calității creației („noi devize" și „exploatări și formule")[3], Varése izolează opera de artă într-un turn de fildeș, rupînd-o de contactul cu elementul căruia îi este, în definitiv, sortită: marele public, cu evoluția sa continuă de receptivitate și putere de apreciere. Și iată un nou paradox, la Varése însuși.

Într-adevăr, o muncă impresionantă ca efort și țeluri propuse, dusă de mai bine de o jumătate de secol, nu merita o infirmare principială de o atare manieră. Atunci cînd înființează Corul Universității Populare din Paris (1906) sau cînd dă viață cunoscutului „Symphonischer Chor" de la Berlin (1909), Varése era înconjurat de afecțiunea celor mai luminate minți — de la Debussy și Richard Strauss pînă la Romain Rolland. Organizator neîntrecut al manifestărilor internaționale de „musica nova", el cunoaște din plin decepțiile cauzate de ofensiva conformismului refractar. O simplă înșirare cronologică de date, fie numai în răstimpul dintre 4 ianuarie 1914 (muzică franceză cu Filarmonica din Praga) și 12 aprilie 1919 (concert inaugural cu New Symphony Orchestra la Carnegie Hall din New York), ar fi de ajuns să ne arate adevărata măsură a acestei combativități din tinerețe.

Unde mai rămîne „Ofensiva asociațiilor" (1921 New York, 1922 Berlin și Moscova, 1923 Roma), dacă resemnarea concepțiilor din bătrînețe vine să umbrească truda unei vieți întregi. Și nu este numai izolarea față de mediul înconjurător; peste aceasta vin să se adauge marile *nehotărîri*, pe care unii critici — poate din respect pentru ceea ce însemna personalitatea lui — le numeau „o atitudine echilibrată".

Pe cît este de adevărat faptul că tehnica de realizare a creației este un simplu mijloc de atingere a scopului, pe atît de neadevărat este însă și acela că o anumită tehnică, singură, ar fi capabilă să asigure acest rezultat. Or, dacă pentru Varése dodecafonia ca și aplicațiile electronice reprezentau simple „posibilități de explorare și adevărate puncte de pornire" (referindu-se la tehnica weberiană), atunci același Varése considera dodecafonia drept *singura* tehnică ce poate îndruma muzica spre domeniul ei specific, al sunetelor. Lucru care trebuie să ne apară cel puțin exagerat, mai ales din partea unui om care a cheltuit energie și pasiune pentru a conduce atît „Schola Cantorum" de la Santa Fe (1937) cît și un „New Chorus" (1941) care propaga intens lucrările mai puțin cunoscute ale unui Hammerschmidt, Monteverdi, sau Pérotin.

Recapitulînd paradoxele varésiene, vedem că ele sînt totuși mai „profunde" decît cele ale lui Morton Feldman; pionier și experimentator alături de echilibrat mînuitor al instrumentelor convenționale (de la „Amériques" 1922 și pînă la „Density 21,5" din anul 1936), pasionat cercetător al resurselor electronice și al sonorităților preclasice, înflăcărat promotor de „Gilde" și asociații mondiale, concepînd totodată un act de creație cu totul izolat de mediul și factorii înconjurători — iată imaginea foarte sumară, contradictorie și chiar paradoxală a unei mari figuri contemporane. Adeptul unui idealism utopic (o „...Ligă a Națiunilor în artă, fără convenții, fără Curte supremă de arbitraj, fără dezbateri politice"...[4]), el ne amintește întrucîtva de „cetățeanul lumii", care, neprimind permisiunea de a trece fără pașaport granița franco-belgiană, s-a culcat lîngă borna de frontieră și a murit de pleurezie.

Pe acest complex de contradicții principiale își clădește deci Marton Feldman noua sa orientare.

Dar ceea ce apare totuși interesant în menționatele trei prelegeri de la Colegiul din Chelsea, este precizarea unei atitudini: „profesionismul" compozitorului contemporan, ca poziție protestatară față de atributul de amatorism, deseori conferit cîndva de către un anumit snobism academic. Ce-i drept, este o atitudine neesențială în contextul actual, întrucît personalitățile componisticii noi au încetat de mult să mai figureze pe listele dilletantismului.

Vedem deci că disputa, deși deschisă de multă vreme, cunoaște acum o repriză mai pronunțată, iar primirea făcută opiniei lui Feldman în cercurile muzicale britanice[5] pare

---

[2]) Chou Wen-Choung — Varèse, a sketch of the man and his music (în: The Musical Quarterly, an. 52, Nr. 2/1966, p. 151—170). Deasemenea comentariul despre Varès, în „Schweizerische Musikzeitung", an. 106, Nr. 3/1966, p. 155.

[3]) Prelegere la Los Angels, 1938.

[4]) Din manifestul de constituire pentru „New Symphony Orchestra" (în New York Times, 20 martie 1919).

[5]) Stagiunea engleză a inclus și o serie de lucrări de Morton Feldman, ca: **Projection II** (vioară, violoncel, flaut, trompetă și pian). **Extension I** (vioară și pian) sau **Durations III** (vioară, tubă și pian)

să indice o dezbatere interesantă (cel puțin de-acum încolo!) și — sperăm — nu nelipsită de concluzii mai pozitive pentru cunoașterea fenomenului contemporan.

STAGIUNI

Rareori s-a întîmplat ca stagiunile muzicale europene să cunoască o diferențiere valorică atît de netă a primelor audiții, ca în stagiunile recent încheiate. Eșecuri la Milano și Paris, la Toulouse și Hamburg — dar și tot atîtea succese remarcabile (uluitoare cîteodată), tot aici, sau în alte orașe de mare tradiție concertistică a continentului.

Un val de plictiseală și ostilitate a întîmpinat premiera operei „Minele de sulf" a compozitorului britanic Richard Rodney Bennet la *Milano*, deși în stagiunea precedentă, la Londra, recoltase vii aplauze. O acțiune în gen shakespearian din secolul al XVIII-lea, care nu a rezistat criticii meridionale — în plus, o muzică care ar fi dorit să semene (fără a reuși însă) cu maniera unui Britten, Henze sau Dallapiccola, rămînînd banală, lipsită de tensiune dramatică și frizînd scolasticul. Autorul nu a reușit să depășească cele buchisite în clasa lui Boulez. Tot astfel, reluarea „Butterfly", în ciuda intepretării feminine excepționale (Tsuguji Foujitas) nu a constituit un succes real, în timp ce conducerea muzicală a lui Wolfgang Sawallisch („Vasul fantomă") a vădit un aer sec și neutru — salvarea venind, de data aceasta din partea scenografiei semnate de Peter Bissegger, remarcîndu-se ca fapt pozitiv, absența interiorului camerei torcătoarelor. Singurul succes mai remarcabil al stagiunii: baletul „Cenușăreasa" de Prokofiev, interpretat de Carla Fracci.

În ce privește stagiunea *franceză*, cîteva „căderi" de-a dreptul catastrofale. Mai întîi opera „Sud" a compozitorului american Kenton Coe, în premieră la *Marsilia*. Acțiunea romanului lui Julien Green (și așa axată pe o temă de moralitate extrem de dubioasă) a servit unei transpuneri libretistice cu totul antiteatrale, la care muzica n-a făcut decît să sporească anostul caracter de „Sprechbühne". O partitură incoloră și reținută, ca o pastișare a recitativelor wagneriene.

La Théâtre des Arts din *Rouen*, opera lui Jean Françaix, „La Princesse de Clèves" (după cunoscutul roman de Madame de Lafayette) a suferit de aceeași lipsă de dramatism, în totală discordanță cu atmosfera poetică a textului literar. De asemenea, la Théâtre du Capitol din *Toulouse*, „Jucătorul" lui Prokofiev, bazat pe un text de analiză psihologică, a fost salvat doar prin măiestria tratării muzicale. S-a remarcat mai ales precizia dirijorală a lui Jean Périsson (fost elev al lui Markevitsch) — o precizie care a dăunat însă mai degrabă interpretării. Însă eșecul de cea mai mare rezonanță al stagiunii franceze l-a constituit baletul „Notre-Dame de Paris" al lui Maurice Jarre, la Théâtre National de l'Opéra. În ciuda unei reușite prelucrări coregrafice a romanului lui Victor Hugo (semnată de Roland Petit), muzica a fost scrisă la repezeală de un compozitor suprasolicitat de muzică de film, stabilit în Statele Unite. Într-adevăr, Maurice Jarre a pierdut anticipat — o dată cu propriul său prestigiu — și pe acela al multor proiecte de viitor ale Operei pariziene. În schimb însă, un „nou" Messiaen: Recviemul pentru 34 de suflători și 6 grupe de percuție (cu titlul „Et expecto resurrectionem mortuorum"), comandat de André Malraux pentru comemorarea eroilor celui de-al doilea război mondial. În execuția ansamblului de la Domaine Musical și sub bagheta lui Pierre Boulez, succesul a fost mare. De o deosebită frumusețe sonoră, piesa se sustrage clasicizării liturgice, abordînd un stil liber, apropiat într-un fel de Schütz sau Brahms, și situîndu-se în continuarea maturității de creație a lui Messiaen din „Couleurs de la Cité Céleste" din stagiunea trecută. Încă o dată însă, prodigioasa activitate a lui Boulez a găsit un excelent prilej de afirmare. Într-adevăr, concomitent cu munca dirijorală curentă, Boulez realizase în numai șase săptămîni (ianuarie—februarie 1966) 10 reprezentații cu „Wozzek", 6 balete Stravinski, imprimarea integrală cu „Wozek" la C.B.S., imprimarea Recviemului lui Messiaen la Casa de discuri Erato, 5 concerte cu Société des Concerts du Conservatoire, un concert cu Domaine Musical — în afară de conferințele educative de la RTF.

Și cu această ocazie se relevă o premieră care a stîrnit o adevărată senzație în viața muzicală europeană. Este vorba de „Wozzek", sub bagheta lui Boulez, la *Frankfurt pe Main*. În afara faptului că regia poartă girul lui Wieland Wagner, prezența în sală a văduvei lui Alban Berg, precum și a unei întregi armate de critici din toată lumea (peste 250), conferă acestui spectacol amprenta unei unicități incontestabile. După părerea muzicologului Wolf-Eberhard Lowinsky, Boulez a mers aici mai departe cu „disecția binecunoscută a muzicii bergiene, față de premiera din stagiunea 1963/64 de la Paris. Pe alocuri aveai impresia unei muzici create de însuși tînărul muzician francez — fără însă a părăsi

*) După: The Musical Quarterly (an. 52, 2/1966); Hudebni-Rozhledy (Nr. 12/1966); Music and Musicians (an. 14, Nr. 11/1966). Musica—Kassel (an. 20, Nr. 3/1966) Schweizerische Musikzeitung (an. 106. Nr 3/1966). Buletinul de Informații al Uniunii Compozitorilor Sovietici (Nr. 4/1966); Neue Zeitschrift für Musik (an. 127, Nr. 5 și 6/1966); Österreichische Musikzeitschrift (an 21, Nr. 5—6/1966); Die Musikforschung (an. 19, Nr. 1/1966). Music and Letters (an. 47, Nr. 2/1966).

dinamismul indicat de partitură. Uneori s-a renunțat chiar la efecte exterioare, ca de pildă un supracrescendo al consoanei *h*, intrat — pînă atunci — în practica uzuală a interpretării. Este adevărat că Wieland Wagner vine uneori în conflict cu muzica (spre exemplu în supradimensionarea finalului), însă stilizarea scenelor de masă atenuează mult — și în mod fericit — duritatea lor uneori excesivă.

Este aproape imposibil să nu faci asocierea cu stilul regizoral al aceluiași Wieland Wagner din „Vasul fantomă", la *Hamburg*. Într-adevăr, cu doar puțină vreme înainte de premiera de la Frankfurt pe Main, Wagner realizează un bayreuthism aproape ultratradițional, într-o stilizare de-a dreptul forțată (fosforescența scheletului vasului sau simetria camerei torcătoarelor — aceea scenă de interior care lipsea cu desăvîrșire în viziunea lui Bissegger la Milano). Și fiindcă ne aflăm în plină stagiune hamburgheză, o premieră de avangardă: opera „Jakubowski și colonelul" de Giselher Klebe. Aici, alternanța dintre un anumit extremism contemporan și pasagii absolut neutre, nici tradiționale și nici dodecafonice, pun pe deplin în valoare piesa dramaturgului Franz Werfel, găsind în jocul de alb-negru al regiei și scenografiei lui Günther Rennert o realizare izbutită. La toate acestea, conducerea muzicală a lui Leopold Ludwig scoate în evidență dificilul caracter al genului cunoscut sub numele de „Literatur-Oper".

O reluare ieșită din comun o constituie, la *Viena*, opera „Halka" de Moniuszko. După prima audiție de la Vilna, în 1854, opera a apărut la Viena abia în 1926, pentru a dispărea din nou pe mult timp. Inițial se părea că echipa artistică, special adusă de la Varșovia, va imprima acestui spectacol un caracter mai modernist, mai ales datorită dirijorului Jean Krenz și a coregrafului Eugeniusz Paplinski. Însă totul a decurs mai mult decît tradițional. Vocile excelente: Christiane Sorell, Ernst Gutstein și Anny Felbmayer — iar ca mențiune specială (spre a cita pe criticul spectacolului, Helmut Fiechtner), vocea remarcabilă a tînărului tenor român Ion Buzea.

Stagiunea *americană* de operă a cunoscut un eveniment de mare nostalgie: abandonarea vechiului local al lui Metropolitan Opera, construit în anul 1883, stagiunea 1966/67 urmînd să se deschidă în noul edificiu din Lincoln Center. Aglomerarea de construcții pe Broadway crease, între-adevăr, mari dificultăți la transportul decorurilor, iar acustica „de tip vechi" (prea *umană* o numesc cei romantici!) se cerea schimbată cu una mai rece, conformă cu nevoile muzicii de operă contemporană. Ultima operă în vechiul local a fost tot „Faust" — același „Faust" care răsunase acolo și la inaugurae, cu 83 de ani în urmă. O regie excepțională (Jean-Louis Barrault), o scenografie de cel mai înalt nivel (Jaques Dupont) — alături de voci ca Tucci, Gedda și Siepi — au transformat spectacolul de adio într-un adevărat eveniment.

La *Los Angeles*, stagiunea concertistică a înregistrat cîteva interesante prime audiții de muzică contemporană. Astfel „Tambuco" de Carlos Chávez, pentru șase instrumente de percuție, opune ritmuri reci și contrastante, unor interludii pline de culoare; este cunoscuta antiteză de opulență și austeritate, specifică elementului indo-american din creația lui Chávez. O „Fabulă" pentru clarinet și percuție de Sven-Erik Bäck, precum și „Trei lieduri" pentru bas solo (pe texte de Henri Michaux) de Henri Sauguet, formează o fericită completare a programului de stagiune. Atenția a fost însă captată de Aurelio de la Vega, cu „Exametron". Este o mișcare continuă pentru flaut, violoncel și percuție, denumirea ținînd de împărțirea hexapartită a structurii: șase tempouri de bază, șase dinamici diferite, șase densități auditive, șase tipuri de relații instrumentale. De notat, că două din părți au o execuție ad libitum.

Trei poeme de Thomas Hardy formează subiectul unei transpuneri muzicale, realizată de Seymour Shifrin, sub titlul de „Satire de circumstanță". În interpretarea unei voci de soprană și șase instrumente (flaut piccolo, clarinet, vioară, violoncel, contrabas și pian), această piesă cu vădit caracter expresionist, folosește un bogat idiom armonic „Tempi concertanți" de Henri Lazarov utilizează o notație fără bare de măsură, fiecare „Tempo" fiind conceput ca un lanț de fraze concertante, cu frecvente pasagii diatonice într-un context cromatic. În fine, *Missa* a cappella de Hindemith (lucrare datînd din 1963) vine să completeze acest tablou sumar al stagiunii americane.

Întîlnirea dintre avangardă și tradiție a prilejuit denumirea de „oază" pentru Săptămîna muzicii noi de la *Praga*. În 8 zile au avut loc 6 concerte, din care 4 simfonice și 2 de cameră, cuprinzînd 25 de piese în primă audiție. Patru orchestre simfonice de prim rang (a Cinematografiei condusă de Frantisek Belfin, Orchestra Simfonică din Gottwaldov sub bagheta lui Eduard Fischer, Filarmonica Moravă avînd ca dirijor pe Jaromir Nohejl și Orchestra Simfonică din Karlovy Vary condusă de Vladimir Matéj) au asigurat audiții la un înalt nivel artistic. Printre lucrările care s-au remarcat, putem cita: „Variațiuni pe o temă de Jan Rychlik" de Otmar Mácha (născ. 1922), realizate prin mijloace tradiționale și bine închegat; „Dublu concert pentru oboi, harpă și orchestră de cameră" de Jan Hanus (născ. 1915), cu o coloristică pregnantă, „Eufemias Mysterion" de Miloslav Kabeláč (născ. 1908) pentru soprană și orchestră de cameră, constituind o serioasă dispută cu elementele materialului sonor; „Alternative" pentru clarinet, clavecin și percuție de Jarmil Burghauser (născ. 1921) și „Mama", o frescă pentru cor mixt și flaut de

Marek Kopelent (născ. 1940); „Confruntări" pentru orchestră de Jan Tausinger (născ. (1921), căutînd căi noi de exprimare. În sfîrșit, „Spumă" (pe versuri de Hans Magnus Enzensberger) de Svatopluk Havelka și un Cvartet de suflători, de Iša Krejci. Pentru prima oară, o editură și o casă de discuri au asigurat imprimarea și editarea celor mai importante lucrări, permițînd o mai bună urmărire a audițiilor.

MANIFESTĂRI INTERNAȚIONALE

Închiderea stagiunilor europene nu a însemnat însă întreruperea activității muzicale, aceasta continuînd sub forma celor mai variate manifestări estivale, din care citățm doar cîteva din cele mai importante :

DARMSTAD, 21 august—3 septembrie 1966.
Cursurile de vară ale muzicii noi (seria 21), de sub conducerea lui Ernst Thomas.
Lectori : György Ligety, Karlheinz Stockhausen, Theodor W. Adorno, Lejaren A. Hiller, H. Brün, Alfons și Alois Kantarsky, Mauricio Kagel. (cu concursul Studioului de muzică electronică din München).

De menționat că unii comentatori fac o legătură nemijlocită între această manifestare de vară și „Zilele muzicii noi" de la *Hanovra*, aceasta constituind manifestarea premergătoare, din timpul stagiunii, a tematicii abordate la Darmstadt. Într-adevăr, ediția 1966 a reunit — în cursul lunii ianuarie crt. — tineri compozitori din 11 țări, remarcîndu-se lucrarea lui Alexandru Hrisanide („Vers antic. Omagiu lui Euripide"), criticul Werner Freytag remarcînd reliefarea puternică, conferită elementelor caracteristice ale tragediei antice. Mai figurează nume ca : Lutoslawski și Gorecki (Polonia), Jan Kapr și Marek Kopelent (Cehoslovacia), Bojdar Dimov (Bulgaria), J. M. Horvath (Ungaria), Riccardo Malipiero (Italia), René Koering (Franța), Poul Rovsing Olsen (Danemarca), Th. Antoniou (Grecia), Helmut Eder (Austria).

GÖTTINGEN, 26—29 iunie 1966.
Zilele Händel. Cu concursul Corului parohial (St. Iacob) din Göttingen, Orchestrele de cameră din Pforzheim și Hamburg.
Dirijori : Günther Weissenborn și Ludwig Doormann.

MÜNCHEN, 16 iulie—17 august 1966.
Manifestare internațională, datînd din anul 1854, cînd a fost inițiată de Franz von Dingelstedt, sub egida Operei de Stat din Bavaria.
Lucrări de R. Strauss, Händel, Mozart, Rossini, Wagner, Verdi, Egk.
Conducerea : Rudolf Hartmann.

LUCERNA, 13 august —8 septembrie 1966.
Săptămînile muzicale internaționale cu participarea a numeroși soliști, dirijori și formații orchestrale din Elveția și de peste hotare.

DÜSSELDORF-DUISBURG, 17—24 iunie 1966
Săptămîna teatrului muzical contemporan. Lucrări de : Sostakovici, Janacek, Stravinski, Britten, Hindemith, Prokofiev, Debussy, Honegger, Dallapiccola.

BAD HERSFELD, iulie 1966.
Festivalul de muzică, dirijat de Siegfried Heinrich. Piese de J. S. Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Fortner, Karkoschka, Machaut, Mozart, Reger, Schönberg.

NÜRNBERG, 18—26 iunie 1966.
Săptămîna internațională a orgii (Musica sacra). Lucrări de Couperin, Bach, Ph. de Vitry, Machaut, Dufay, Buxtehude, J. N. David, K. Thieme etc.

SCHLOSS MORSBROICH, 19 septembrie—7 octombrie 1966.
Cursuri internaționale sub egida Universității din Colonia. Docenți : Prof. Clemens Jan Ekier.

SCHONGAU, 26 iunie — 14 august 1966
Festival de vară de sub conducerea lui Joseph Kraus. În program : Händel, K. Höller, Reger, Schubert, Telemann, Bach, Bruckner.

Festivalul „Primăvara la Praga" — 1966

de Andrei Porfetye

Din cercetarea profilului festivalurilor internaționale, se desprind trei direcții în alcătuirea manifestărilor artistice: o primă categorie care se concentrează asupra operelor unui mare compozitor (zilele festive Bach de la Leipzig, festivalul Händel de la Halle etc.), alta în care manifestările sînt dedicate în exclusivitate muzicii contemporane (Toamna la Varșovia, Bienala din Ljubliana, festivalul din Donaueschingen etc.) și, în fine, o ultimă categorie ce oferă atît publicului din țară cît mai ales celui de peste hotare, piese din obișnuitul repertoriu, apelîndu-se însă la elita interpreților pe plan mondial (festivalul din Salzburg sau Edinbourg, festivalul Enescu etc.).

În funcție de profilul respectivului festival accentul cade *pe program* de fapt pe operele interpretate, sau, *pe execuție*, cînd interesează, în primul rînd, personalitatea celor care tălmăcesc lucrările din *marele repertoriu*.

În ultimul caz, devine important nu atît *ce* se oferă publicului, ci *cum*. Viceversa, este lesne de înțeles că la celelalte categorii, interpreții trec pe planul secund. Cine se duce oare la Varșovia să asculte pe un Karajan, Rubinstein, Richter? Acolo, în focarul atenției publice stau compozitorii de avangardă.

Pentru cel care răsfoiește prospectul, frumos alcătuit, al festivalului de la Praga nu există dubii, din ce categorie fac parte aceste manifestări. Intenția organizatorilor este clară: de a atrage publicul cu ajutorul unor nume ilustre, garanție pentru săli pline, și nu atît cu ajutorul unor compoziții interesante, dar gustate doar de un auditoriu restrîns.

Muzica contemporană se strecoară cu greu în programele concertelor; găsim puține nume de compozitori ai veacului nostru; lucrările lui Stravinski, Milhaud, Hindemith, Britten, Bartok, Prokofiev, Nono, de fapt se pierd printre sutele de piese ce pot fi auzite în cele aproape patru săptămîni de concerte zilnice, ce au loc concomitent în 3-4 săli. În asemenea condiții arta muzicală a veacului nostru, bineînțeles, nu poate să se afirme în fața unui public mai larg. Nici muzica contemporană a țării gazdă nu a beneficiat de condiții mai favorabile. Smetana, Dvorak, Janacek și în mai mică măsură Martinu, au ocupat toate locurile vacante din „concertele mari", pe cînd ceilalți trebuiau să se mulțumească cu un modest loc în programele de muzică de cameră.

Totuși, existau și manifestări — e drept doar două, trei la număr — dedicate în exclusivitate artei moderne.

Este vorba de concertul de cameră în care au fost interpretate *Fantezia pentru vioară și pian* de Schönberg, *Cvartetul pentru vioară, clarinet, saxofon și pian* op. 22, și *Trio* de A. Webern, *Concertul de cameră pentru pian, vioară și 13 instrumente de suflat* (pe scenă erau 14, de ce?) de A. Berg precum și ultima lucrare a lui Paul Hindemith, *Missa pentru cor a*

Vedere spre orașul vechi

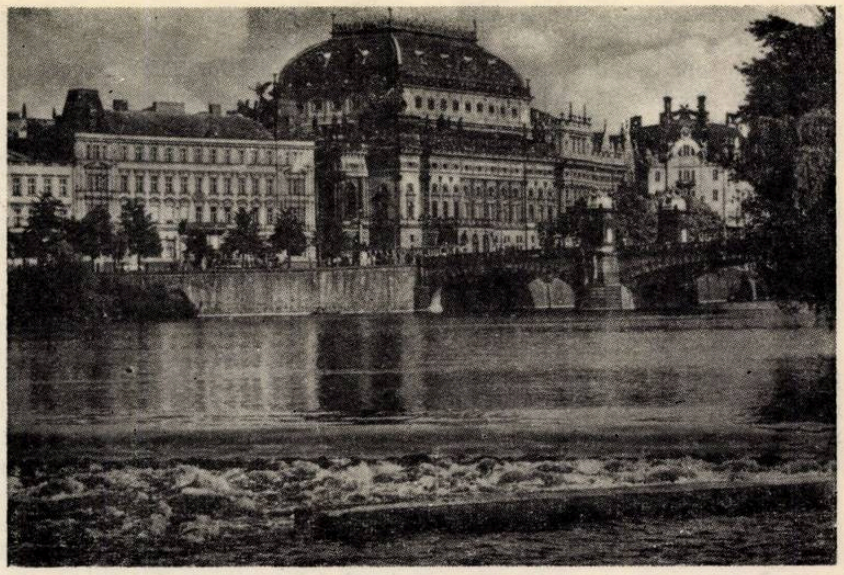
capella, scrisă în noiembrie 1963, o lună înaintea morții lui.

Importanța care i se dădea acestui concert se poate deduce și după locul unde a avut loc, în *„Dum umelcu"* (sala cea mai mică) și timpul cînd s-au desfășurat (duminică dimineața) pe cînd concertele „mari" toate au avut loc seara și la *Smetana Sin.* De la început trebuie spus că execuțiile n-au fost în stare să pledeze suficient de convingător pentru arta secolului nostru, deși s-a apelat la un interpret de peste hotare (violonistul Pierre Messiereur, Franța); ni s-a părut că piesele nu au fost aprofundate suficient. Concludent este că în Cvartetul de Webern, probabil datorită nesiguranței executanților, a fost „angajat" și un dirijor.

Doar execuția missei de către corul de cameră din Viena, o formație restrînsă a corului mare „Wiener Singakademie", condusă de prof. Hans Gillesberger s-a ridicat la nivelul așteptărilor. Este o formație bine sudată, omogenă, cu o tehnică vocală apreciabilă, care a făcut față dificilei partituri cu ușurință. S-a văzut că fiecare corist cîntă cu plăcere (de altfel, aceasta caracterizează aproape toate formațiile de amatori; și corul de cameră din Viena este un asemenea ansamblu). Poate și faptul că compozitorul era legat de ansamblu (Missa este dedicată dirijorului H. Gillesberger și corului său) și că a dirijat el însuși prima audiție, a contribuit la înțelegerea mai profundă a lucrării. Concluzia: și muzica modernă poate fi cîntată cu dăruire, chiar de către amatori. Gillesberger este un dirijor autentic, plin de vervă, subtil, care are darul de a *comunica* o partitură dificilă astfel încît ascultătorul nici nu observă dificultățile. Totul pare limpede și natural, cea mai obișnuită artă sonoră. În felul acesta înțelegem să fie sprijinită muzica nouă. Atunci ea va avea succes și în fața unui public mai larg.

Muzicii vocale și corale i s-a rezervat un spațiu destul de larg în aria concertelor. În cele 26 de zile, au avut loc nu mai puțin de cinci seri de lieduri și patru manifestări corale; un fapt îmbucurător.

Liedul clasic și cel romantic — că doar la acestea, poate cu mici excepții, s-au rezumat programele — a găsit în cîntăreții Gerard Souzay, Fritz Wunderlich, Evelyn Lear, Christa Ludwig și Walter Berry mesageri de prim rang.



Teatrul național

Recitalul dat de simpaticul cîntăreț francez Souzay a constituit, după părerea noastră, unul din punctele culminante ale întregului festival. Souzay este în posesia unui impresionant arsenal de mijloace de exprimare. Gama sa coloristică este aproape infinită. Cu ușurință trece dintr-o atmosferă în alta, complet opusă. Este un maestru al mimicei. Chiar dacă *stilul* lucrărilor, cîteodată este tratat cu multă „ușurință" și nu rareori prea personal, cum a fost cazul în cele 4 lieduri de Schumann, prin muzicalitatea sa, convinge întotdeauna. Autentică artă a fost oferită publicului prin interpretarea liedurilor de H. Duparc, F. Pulenc, Debussy și R. Strauss. Mai puțin convingătoare ni s-au părut 3 arii de J. B. Lully.

Este adevărat că în anumite momente, mai ales la treceri dintr-un registru în altul, se produc spărturi ale glasului, cîteodată supărătoare, dar imediat ascultătorul este recompensat de calitățile amintite.

Renumitul tenor Fritz Wunderlich nu și-a desmințit faima. El a delectat, în adevăratul sens al cuvîntului, pe ascultători cu cele mai strălucitoare perle ale liedului german: *Adelaide, Resemnare, Cîntec de mai, Sărutul,* de Beethoven, *Der Einsame, Nachtstück, An die Musik, An Sylvia, Păstrăvul* de Schubert și ciclul *Dragoste de poet* de Schumann. Atou-rile lui Wunderlich sînt tocmai acele calități care lui Souzay îi lipsesc. Cu ajutorul unui simț stilistic ireproșabil, rezultatul unei școli severe, impecabile, Wunderlich a prezentat pe fiecare compozitor în lumea sa specifică; fiecare piesă a fost luminată de unghiul ei cel mai favorabil. Melodia curgea limpede și clar, asemenea unui liniștit pîriu de munte, în special la Schubert. La Schuman, ideile poetice au fost urmărite pînă în cele mai mici detalii, iar curba melodică pînă în cele mai mici inflexiuni. Păcat că pianistul Heinrich Schmidt s-a situat prea mult pe prim plan și nu întodeauna cu simț muzical. Sunetul lui aspru deranjează, mai mult decît ajută pe cîntăreț. Păcat!

Fără exagerare, putem afirma despre concertul corului *Madrigal* din București condus de Marin Constantin că a constituit una din culmile festivalului, dacă nu pentru marele public, în orice caz pentru muzicieni. De altfel, auditorul se compunea în majoritate din muzicieni și cunoscători. Foarte mulți din ei apreciau formația din alte manifestări de peste hotare și au venit să reasculte cu mare nerăbdare corul românesc. Nu ne vom ocupa de concertul propriu zis; vom creiona doar cîteva trăsături ce caracterizează formația, acele coordonate ce reprezintă cheia succesului. Auzind „Madrigalul" cu atenție și conștient, îți dai seama că a dispărut orice individualitate, aceea de cîntăreți și aceea de partidă. Marin Constantin a reușit să realizeze o fuziune ideală între toate elementele; vocile sînt atît de bine alese, obiectivizate (prin obiectivizare înțelegem reducerea caracterului individual al vocii pînă la granițele posibilului)

încît omogenizarea, atît în cadrul interior al fiecărei partide cît şi în ansamblul coral a atins limitele ce se pot realiza. Un rol hotărîtor în obţinerea acestui ţel a fost renunţarea totală la vibrato. Este acel cînt „*non vibrato*" despre care vorbesc majoritatea cronicelor străine şi despre care se crede că ar fi cheia, secretul succesului. Fără îndoială că şi justa compoziţie, echilibrul real al partidelor a contribuit în mare măsură la obţinerea omogenităţii. Dacă la toate acestea se adaugă entuziasmul membrilor, setea lor de a face muzică, competenţa şi gustul ales al dirijorului, rezultatul nu poate fi decît optim, ceea ce de altfel şi este.

Succesul imens de la Praga stă mărturie.

Am mai ascultat două coruri în cadrul festivalului: Corul bulgar „Obretenov", în Magnificat de Bach şi Requiem de Mozart, şi „Wiener Singakademiei", în oratoriul „Anotimpurile de Haydn.

„Wiener Singakademiei", cu toate că este un cor mare (ne referim la numărul membrilor), are multe tangenţe cu „Madrigalul". Şi aci s-au putut observa tendinţele susamintite. Interpretarea Oratoriului *Anotimpurile* a constituit o desfătare muzicală de prim rang, la care au contribuit şi soliştii de prestigiu în frunte cu soprana Agnes Giebel.

Dirijorul Zdenek Kosler a condus prea reţinut, fără temperament şi n-a reuşit să construiască. Totul s-a depănat la voia întîmplării. E adevărat că detaliile, adică fiecare parte (arii, coruri, recitative) au fost cu grijă lucrate, dar a lipsit linia mare.

Magnificat şi Requiem au răsunat în frumosul edificiu baroc Sv. Mikulase, sub bagheta lui Vàclav Jiracek.

Corul bulgar „Obretenov", un ansamblu profesionist, s-a situat la polul opus. Aici, fiecare cîntăreţ este în posesia unei voci „mari", de solist. Rezultatul: sonorităţi ample, impunătoare, dar neomogene. Lipsesc tocmai calităţile pe care le-am remarcat la celelalte două coruri. Sopranului — ca partidă îi lipsea strălucirea, alto-ului claritatea, tenorul, cu timbru frumos, domina tot ansamblul. Doar başii, cu voci frumos timbrate, au emis sonorităţi catifelate, de mare frumuseţe. Ţesătura polifonică, predominantă în cele două lucrări interpretate, nu a fost întotdeauna echilibrată, tema principală — dacă în asemenea muzică vreo temă ar putea primi acest epitet — a fost mereu prea evidenţiată.

În ciuda acestor „defecte", concertul a produs o impresie adîncă. În „Magnificat" au plăcut mai ales părţile corale, soliştii neacomodîndu-se cu stilul lui Bach.

Execuţia Requiemului a fost echilibrată. Fuziunea cor-orchestră-solişti a fost mai aproape de ideal.

Dintre concertele simfonice audiate (la concertul Filarmonicii din Berlin, socotit culmea festivalului, nu am fost de faţă) s-a recomandat în special acela dirijat de Darius Milhaud. Compozitorul francez a scris pentru festival o piesă „Muzica pentru Praga", pe care a prezentat-o în primă audiţie. Din program au mai făcut parte Simfonia a X-a de Milhaud şi Simfonia nr. 1 de B. Martinu, ultima dirijată de Zdenek Màcal.

Compozitorul-dirijor a fost primit cu căldură şi simpatie de către public, dar ca dirijor a rămas dator faţă de propria operă. Sub conducerea unei mîini viguroase şi sigure, aceste două compoziţii frumoase ar fi sunat, desigur, altfel. Melodioasa şi bineconstruita simfonie de Martinu a avut o soartă mai fericită. În interpretarea lui Zdenek Màcal şi cu concursul larg al Filarmonicii cehe, o orchestră admirabilă, simfonia a răsunat în toată splendoarea ei.

Italianul Antonio Pedrotti s-a prezentat tot în fruntea orchestrei Filarmonicii cehe cu două Toccate (iniţial scrise pentru orgă) de Frescobaldi, curat şi corect interpretate, o suită de I. Stravinsky redată cu o precizie ritmică uimitoare, şi Simfonia Scoţiană de Mendelssohn-Bartholdy, în care s-a relevat ca un muzician fin, cu mult gust şi fantezie. Au strălucit în special părţile mişcate.

Tînărul dirijor Claudio Abbado şi-a ales un program interesant: *Uvertura tragică* de Brahms, redată cu mult temperament, şi *Il canto sospeso* de Luigi Nono în care am admirat în special posibilităţile corului şi îngrijita interpretare. Detaliile au fost frumos lucrate. Dar, cum se întîmplă întotdeauna cînd accentul cade pe mici unităţi, forma, în ansamblul ei, suferă. Ni s-a părut că a fost cazul şi în execuţia la care ne referim.

A mai răsunat Simfonia nr. 3 de Prokofiev.

Orchestra de cameră engleză, o formaţie excelentă, compusă din muzicieni maleabili, cu o pregătire profesională solidă, se remarcă prin sonorităţi strălucitoare, mereu îngrijite. După părerea noastră, o formaţie ideală. Ea a dat două concerte: primul, condus de către pianistul David Baremboim, al doilea de Charles Mackerras. Am asistat la primul; Baremboim este un real talent. Interpretarea Concertului pentru pian şi orchestră în mi bemol major (K. v. 271), unde a fost solist, ne-a dovedit-o. Dacă-şi va stăpîni temperamentul, prea tineresc (are doar 20 de ani), dacă va pătrunde mai mult în tainele muzicii şi va încerca să interpreteze partiturile respective în spiritul în care au fost concepute, nefolosindu-se de ele pentru afirmarea personală, deci, dacă va dirija „pentru muzică", atunci el va satisface desigur şi un auditoriu exigent.

Orchestra de cameră din Praga, fără dirijor, în concertul său, a demonstrat de fapt că are totuşi nevoie de un dirijor. Numai că acesta nu a stat în faţa ansamblului cu bagheta în mînă, ci a ocupat locul concertmaestrului de unde a încercat să stăpînească formaţia cu ajutorul arcuşului. Credem că acest admirabil ansamblu ar cînta cu mai multă naturaleţe, dacă n-ar fi preocupat de tempi, de respectarea măsurii etc. Acelaşi rezultat ar putea fi obţinut cu mai puţin efort, cu ajutorul unui „dirijor". În program au figurat lucrări de Gluck, A. Fils, J. Haydn, A. Schönberg şi J. Jaroch.

Spectacolele de operă au avut un aspect mai puţin „internaţional". E drept, au fost invitaţi cîţiva dirijori (Roberto Benzi, Robert Barock) şi cîţiva cîntăreţi de talie internaţională, printre care Ion Buzea, Elena Cernei, Anja Silja, Francesco Lazaro şi ansamblul operei slovace; însă prea puţin ca să justifice un interes major. Faptul că în afara operelor cehe, nici măcar una nu a fost pregătită în limba originală, a contribuit şi el la scăderea interesului. Argumentul că în felul acesta, operele ar fi într-un grad mai înalt accesibil publicului autohton, nu convinge, deoarece o bună parte a spectatorilor sînt oaspeţi, iar praghezii au avut desigur ocazia în tot cursul anului să cunoască îndeaproape operele.

Din seria celor peste 20 de spectacole am remarcat doar cîteva.

O operă de Mozart, prezentată pe scena unde însăşi autorul a dirijat la „Tilovo Divadlo", constituie un eveniment prin însuşi acest fapt. „Don Giovanni" a răsunat acolo pentru prima oară sub ba-

gheta lui Mozart. Te cuprind fiorii cînd acordurile mozartiene se răspîndesc în frumoasa sală barocă. Închizi ochii și în fața orchestrei apare acel magic vrăjitor cu sulul de note în mînă, dirijînd nervos, dar cu eleganță, aparatul sonor. Cînd însă se deschide cortina și Figaro își măsoară camera cîntînd, te trezești la realitate; un spectacol corect, curat, dar obișnuit, fără culmi. Este posibil, că dacă am fi auzit limba italiană visul să se fi prelungit...

Un eveniment, devenit azi tradițional, este prezentarea operei naționale cehe „Libusa" de B. Smetana la Teatrul Național. Ea a răsunat pentru prima oară cu ocazia deschiderii festive a Teatrului Național. Cu ea se deschide acum anual, Primăvara la Praga. Muzica este frumoasă. Sonoritățile pline, învăluite în acordurile viguroase, ale alămurilor (bine acordate), figuri melodice mlădioase tipice pentru Smetana, te cuceresc în ciuda faptului că libretul, mai mult epic, este static, obositor.

Din seria operelor contemporane am vizionat „Prometeu" de J. Hanus, în care compozitorul a încercat să îmbine mijloace moderne de expresie cu cele obișnuite. Orchestra își disputa dialogul cu muzica electronică, citeodată unindu-se în sonorități noi. Libretul este bine închegat iar baletul integrat organic în desfășurarea acțiunii. O operă interesantă. Ce păcat că sala a rămas aproape goală!

O netulburată plăcere am avut vizionînd spectacolul „Vulpea isteață" de L. Janacek, operă extrem de reușită. Farmecul muzicii populare morave este surprins de către compozitor și excelent redat în partitură. De data aceasta, și libretul este construit după toate regulile artei. N-ar strica dacă această capodoperă ar fi prezentată și la noi. Punerea în scenă a fost admirabilă, iar distribuția excelentă. Cîntăreții, de data aceasta s-au simțit la largul lor.

Din repertoriul „clasic" am mai vizionat „Carmen" într-o înscenare nouă (costume moderne, motociclete și mașini pe scenă, în loc de habaneră se dansează twist etc.), dirijată de Roberto Benzi, și „Salomea" de Richard Strauss cu Anja Sileya în rolul principal. Nu putem să ne închipuim cîntăreața în alt rol, dar aci a fost aproape fără cusur.

Festivalul Händel (Halle)

de Viorel Cosma

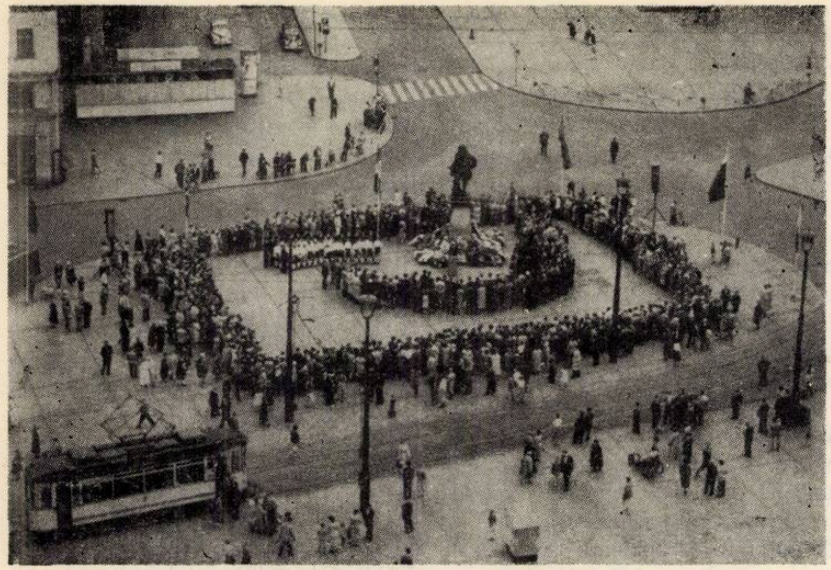
Cea de a 15-a ediție a festivalului muzical internațional *Georg Friedrich Händel* din Halle-Saale (R. D. Germană) a cunoscut anul acesta o amploare deosebită, organizatorii ținînd să sărbătorească un mic jubileu. Prezența unor interpreți de faimă mondială și a numeroși delegați și oaspeți de peste hotare (muzicologi, critici, compozitori, impresari, editori muzicali), precum și a unor formații vocale, orchestrale și lirico-dramatice străine și autohtone au imprimat festivalului caracterul unei confruntări muzicale de prestigiu.

Orașul a îmbrăcat — la începutul lunii iunie — haină de sărbătoare. Steagurile națiunilor participante întîmpinau pe oaspeți în gară, în piața centrală (unde se află statuia lui G. F. Händel), în holul noului hotel (o construcție modernă, de ample proporții). Afișele festivalului se aflau în toate vitrinele magazinelor, în școli, instituții, iar portretul marelui preclasic german se întîlnea la tot pasul. Pe drept cuvînt se poate afirma că spiritul lui Händel trăiește puternic în inimile locuitorilor orașului Halle, pitorească așezare de tradițională cultură germană pe malurile riului Saale.

Dacă războiul nu a ocolit cu distrugerile lui monumentele arhitecturale medievale, în schimb vestitul bastion al Leipzigului, turnul pieții Rathaus-ului și catedrala (unde odinioară orga lui Händel a încîntat pe locuitorii orașului), păstrează și astăzi mărturiile vechiului centru de cultură al margrafului von Brandenburg.

În Halle se află o seculară Universitate vestită în întreaga lume, iar din anul 1913 funcționează un Seminar de muzicologie (transformat în Institut după 1945) la conducerea căruia s-au perindat personalități de frunte ca Hermann Abert (1913—1920), Arnold Schering (1920—1928), Max Schneider (1928—1956) și Walter Siegmund-Schultze (actualul animator al vieții muzicale).

Casa-muzeu Händel a organizat o serie de manifestări de larg interes documentar și artistic (aci se află una din cele mai valoroase colecții de instrumente muzicale din lume și poate cea mai completă garnitură de instrumente cu clape, de la clavicembalul lui Ruckers pînă la pianul Clarei Schumann). La dispoziția vizitatorilor au stat cele trei cataloage (colecția de manuscrise, de tablouri și portrete, de stampe și tablouri asupra orașelor și clădirilor germane) editate de dr. Konrad Sasse, directorul muzeului. Pînă la sfîrșitul anului va apărea și catalogul instrumentelor muzicale, iar în anul viitor un catalog de discuri (unde sînt cuprinse și cîteva discuri românești despre instrumente editate de *Electrecord*). De remarcat că aproape toate vechile instrumente se află în stare de funcționare, ceea ce oferă vizitatorului posibilitatea de a aprecia sonoritatea fiecărui clavicord, virginal, clavecin, spinetă, pian etc. (adeseori, în sala de concerte a Casei-muzeu Händel — aflată la ultimul etaj — cei mai de seamă interpreți ai lumii se perindă prin fața auditorilor, după cum nu puține case de discuri și-au făcut



Concert în aer liber la monumentul lui Händel

înregistrările de muzică veche în localul din Grosse Nikolaistrasse.

Dimineața zilei de 5 iunie 1966 a fost consacrată adunării generale extraordinare a asociației *Georg Friederich Händel*. După tradiționala semnare a condicii societății de către membrii definitivi (printre care figurează Franz Xaver Dressler, Viorel Cosma) și deschiderea ședinței festive prin execuția unei sonate de Händel pentru flaut și cembalo, s-a prezentat darea de seamă anuală. În cadrul discuțiilor, în numele delegației române (alcătuită din D. D. Botez, Franz Xaver Dressler, Emilia Petrescu, Sanda Dragomir și semnatarul acestor rînduri) a adus salutul nostru compozitorul sibian Franz Xaver Dressler.

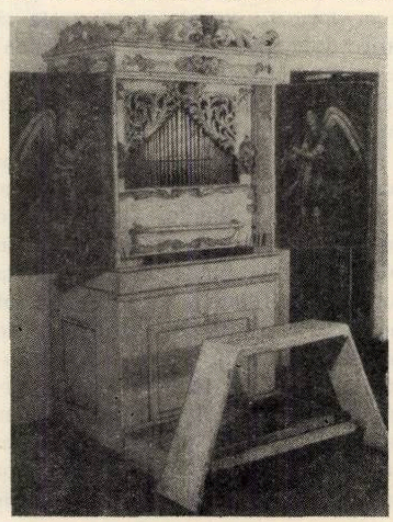
Manifestările muzicale din cadrul festivalului s-au remarcat prin varietate, bogăție tematică și nivelul artistic superior. Ne-au reținut atenția în chip deosebit unele lucrări de Händel și Teleman (cantata *Apollo e Dafne*, oratoriul *Susanna*, operele *Alcina*, *Scipio* de Händel și *Înțeleptul Socrate* de Telemann, oratoriul *Judas Maccabaeus*) rareori întîlnite pe afișele de concert și de teatru liric, interpretate într-un autentic spirit al epocii preclasice.

Unele concerte și recitaluri au întrecut așteptările publicului din Halle, apreciate de presa germană și străină ca puncte culminante din întreaga istorie a celor 15 festivaluri Händel. Astfel tălmăcirea *Concertului în do minor KV 491 pentru pian și orchestră* de Mozart de către Wilhelm Kempff, acompaniată de orchestra simfonică din Berlin dirijată de Kurt Sanderling, greu va putea fi egalată. Tușeul de mare finețe al pianistului, spiritul autentic mozartian care a dominat în special finalul, cursivitatea și fluiditatea discursului muzical, au împrumutat interpretării lui Wilhelm Kempff virtuți artistice ce stăruie în amintirea auditorilor. De asemenea, recitalul clavecinistului englez Ralph Kirkpatrick a însemnat unul din momentele „cheie" ale întregului festival. Printre reușitele certe al manifestărilor muzicale din Halle trebuie socotit concertul soliștilor, corului și orchestrei Radio din Berlin, ansamblu care a oferit — sub bagheta lui Helmuth Koch — o magistrală execuție a oratoriului *Judas Maccabaeus* de Händel. Un caleidoscop muzical convingător asupra talentului liricodramatic al autorului lui *Rinaldo* (din păcate insuficient recunoscut pe plan mondial) ne-a prezentat concertul de gală al orchestrei și soliștilor teatrului din Halle sub conducerea lui Hors-Tanu Margraf, unde au răsunat pagini de mare popularitate (*Muzica apelor*, *Focuri de artificii*) și arii din opere puțin cunoscute (*Admentos*, *Otto și Theophano*, *Tamerlano*, *Ezio*, *Poros*, *Radamisto*, *Tolomeo*, *Muzio Scevola*).

Dacă spectacolele lirice au suferit din pricina cîntăreților (unii prea tineri, lipsiți de experiență scenică, iar alții vîrstnici, fără voce sau cu impostații defectuoase), în schimb contactul cu partiturile rar executate ale lui *Scipio*, *Alcina* și *Înțeleptul Socrate* au însemnat de-a dreptul o revelație. „Necunoscutul" Telemann se dovedește în *Înțeleptul Socrate* un remarcabil compozitor de operă, superior în multe privințe contemporanului italian Pergolesi, iar ca inventivitate melodică și îndrăzneală armonică chiar de-asupra lui Händel. Interesante sînt soluțiile scenografice și regizorale ale Teatrului de Stat din Magdeburg în montarea operei lui Telemann.

În acest cadru artistic s-a integrat recitalul sopranei Emilia Petrescu-Cironeanu acompaniată la clavecin de Sanda Dragomir-Rinzler. Marea aulă a Universității *Martin Luther*, ocupată pînă la ultimul loc, a fost martora unui succes de prestigiu al artei noastre interpretative. Aplauzele furtunoase, cererile insistente ale auditoriului de suplimente și presa unanim elogioasă, rămîn elocvente pentru ținuta artistică a recitalului solistei Filarmonicii din București. „Încă din anul trecut, corul de cameră *Madrigal* din București a fost punctul culminant al festivalului *Händel* — își începe ziarul *Freiheit* din 9 iunie cronica muzicală intitulată *Desfătare muzicală*, lăsînd să se înțeleagă că recitalul Emiliei Petrescu s-a situat la același nivel —. Artista a cîntat cu o excepțional de frumoasă voce, al cărei timbru feminin și expresie interiorizată au făcut ca lumea intimă a vechilor cîntece franțuzești să ne ofere o deosebită desfătare muzicală... A intuit într-o manieră admirabilă frumusețea aspră și veselia interioară a vechilor cîntece englezești pe care le-a redat cuceritor".

Orgă din 1730 (colecția Casei-muzeu Händel)



„Emília Petrescu-Cironeanu, acompaniată la clavecin de Sanda Dragomir-Rintzler, a transpus publicul venit în aula Universității într-o stare de pur entuziasm — scria *Der Neue Weg* din 10 iunie. Nu se poate descrie felul simplu în care cîntăreața a cucerit simpatia auditoriului cunoscător, prin vocea ei limpede de soprană cîntînd în patru limbi (italiană, franceză, engleză și germană)". Execuția dificilei cantate *Lucrezia* de Händel în încheierea recitalului „interpretată exemplar" — spre a folosi expresia ziarului german —" a făcut o puternică impresie. Aici a devenit inutil sensul textului. Italiana s-a făcut înțeleasă prin însăși forța expresivă a interpretării".

„Paleta vastă a interpretării, excepțional de nuanțată și dusă pînă în cele mai subtile detalii — scria ziarul *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten* din 10 iunie — a fost pusă în mod strălucit în valoare alături de o convingătoare forță expresivă, dramatică, în două cantate italiene de Händel (*Pastoralla* și *Lucrezia*). Cu două bisuri din caetul Annei Magdalena Bach (*Bist du bei mir* și *Willst du dein Herz mir Schenken*) concertul s-a încheiat într-o atmosferă de plenitudine sufletească".

Pe clavecinista Sanda Dragomir-Rintzler, criticii muzicali germani au calificat-o drept „o acompaniatoare excepțională", „înzestrată cu multă sensibilitate și temperament muzical" care a reușit „să captiveze auditoriul printr-o formație instrumentală excepțională".

Casa natală (actualul muzeu Händel)

Paralel cu manifestările muzicale și-a desfășurat lucrările științifice colocviul organizat de Institutul de muzicologie de pe lîngă Universitatea *Martin Luter*, tema centrală fiind *Opera lui Händel și montarea ei contemporană*. Referatul principal a fost susținut de prof. dr. Walter Siegmund-Schultze. Discuțiile s-au purtat timp de două zile, părerile contradictorii suscitînd uneori destulă vehemență.

Am prezentat, cu acest prilej, comunicarea *Muzica lui Händel în România* (sec. XVIII—XIX), completată cu un scurt recital al Emiliei Petrescu-Cironeanu acompaniată la flaut de Enderlein Ingund și la clavecin de Sanda Dragomir-Rintzler.

În cadrul Institutului de muzicologie al Universității *Martin Luther* am prezentat o altă comunicare *Viața muzicală în România de azi*, cu exemplificări pe discuri și în tălmăcirea sopranei Emilia Petrescu-Cironeanu.

Cel de al 15-lea festival muzical internațional *Georg Friederich Händel* din Halle și-a cîștigat o largă adeziune în rîndurile iubitorilor de muzică.

Aniversarea teatrului muzical brașovean

Teatrul Muzical din Brașov a sărbătorit în luna aprilie a acestui an a zecea aniversare dela înființarea sa. Faptul că la această sărbătorire Teatrul se poate prezenta cu succese evidente este semnificativ pentru roadele pe care le-a dat o muncă asiduă, pentru asimilarea tradițiilor culturale ale orașului și afirmarea artei noi socialiste. Este de o deosebită importanță atmosfera în care s-a dezvoltat acest teatru într-un puternic centru industrial, care a căpătat o însemnată pondere în economia țării. Căutînd să satisfacă tocmai sarcinile ce le revin artiștilor în cadrul avîntului general al dezvoltării patriei noastre acest Teatru a devenit un remarcabil așezămînt de cultură al orașului Brașov. Premizele organizării lui au fost create prin înființarea Filarmonicii brașovene și, după aceea, prin atragerea unui mare cerc de artiști amatori în cadrul „Teatrului Poporului". Acesta s-a transformat în Teatru de Stat și, în 1948, a înregistrat primele acțiuni de realizare a unui ansamblu de operă, viitorul nucleu al Teatrului muzical de astăzi. În fruntea activităților, în vederea acestor scopuri, s-a situat regretatul dirijor Dinu Niculescu, sprijinit de alți muzicieni din orașul Brașov. Primele manifestări au fost un șir de concerte spectacol susținute în fața unui public care le-a primit cu un interes deosebit. Printre realizatorii acestor concerte amintim pe dirijorii Dinu Niculescu, Norbert Petri, Mihai Belearcenco și soliștii Marie Burz, Maria Păunescu, Elena Munteanu, Nicolae Evrigeanu, Ion Pădureanu și Sofia Munteanu. După aceea ansamblul a început să pregătească operele *Mireasa vîndută* de Smetana, *Cavaleria rusticană* de Mascani și opereta *Vînzătorul de păsări* de Zeller. Primele spectacole cu *Vînzătorul de păsări*, în luna iunie 1950, au fost considerate de presă și public ca începutul activității teatrului muzical. În urma muncii depuse de-a-lungul stagiunilor ulterioare (în care s-au mai montat operetele *Pericolla* de Offenbach și *Vînt de libertate* de Dunaievski) s-a înființat Teatrul de Stat de operetă transformat apoi în Teatrul muzical. În cursul celor zece ani de existență, Teatrul muzical a prezentat 41 de operete și opere. Din acestea zece sînt creații ale compozitorilor noștri, prezentate în cadrul a peste 200 de reprezentanții, în fața unui public numeros (menționăm *Trandafirii Doftanei* și baletul *Ion cel tare* de Norbert Petri, opera pentru copii *Păcală* de Sabin Drăgoi, operetele *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, *Plutașul de pe Bistrița* și *Ana Lugojana* de Filaret Barbu, *Lăsați-mă să cînt* și *Lysistrata* de Gherase Dendrino și vodevilul *Pălăria cu... bucluc* de Labiche, muzica de Th. Drăgulescu). Din repertoriul muzicii universale au fost montate opere ca *Don Pasquale* de Donizzeti, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Fidelio* de Beethoven, *Trubadurul* și *Rigoletto* de Verdi, *Boema* de Puccini, *Faust* de Gounod, *Eugen Oneghin* de Ceaikovski; dintre operete, s-au bucurat de bună primire *Țara Surîsului*, *Văduva Veselă* și *Dragoste de țigan* de Lehar, *Boccacio* de Souppé, *Silvia* de Kalman, *Rose Marie* de Friml. Au fost de asemenea realizate cîteva spectacole de balet printre care *Fîntîna din Baccisarai* de Asafiev, *Coppelia* de Delibes, *Mirandolina* de Vasilenco, *Rapsodia I-a* de Enescu, *Carnavalul* de Schumann. Merită subliniat că în primii ani spectacolele au fost realizate mai ales cu sprijinul artiștilor amatori, cu costume, decoruri, orchestră și cor împrumutate. O preocupare continuă a Teatrului este lărgirea repertoriului cu opere mai puțin cunoscute (remarcăm montarea, în premieră pe țară a operei *Xerxes* de Händel).

În munca artistică a Teatrului se mai simt însă unele deficiențe. În primul rînd problema orchestrei nu este încă pe deplin rezolvată iar corul posedă un număr insuficient de persoane. În interpretarea artistică se resimt încă anumite reminiscențe ale amatorismului, fapt datorat probabil recrutării majorității artiștilor din rîndul formațiilor de amatori, fără o bază solidă în pregătire. Din acest punct de vedere se cer depuse eforturi susținute în direcția ridicării calității spectacolelor; considerăm bine venită inițiativa invitării unor soliști de la teatrele din țară care posedă o tradiție bine stabilită în domeniul artei lirice. În ultimii ani s-a construit la Brașov o clădire modernă, destinată Teatrului Dramatic. Localul este folosit de două ori pe săptămînă de Teatrul muzical.

Conducerea Teatrului depune eforturi meritorii în direcția educației estetice a publicului. În cadrul acestei acțiuni s-a organizat ciclul de conferințe despre opera clasică și romantică, despre istoria operetei. De acelaș obiectiv sînt legate turneele în regiune (în orașele Făgăraș, Tg. Secuiesc, Tg. Mureș, Mediaș, Cîmpina, Sinaia, Rupea, orașul Victoria etc.). La aceste turnee participă și secția de Estradă a Teatrului, înființată în anul 1962.

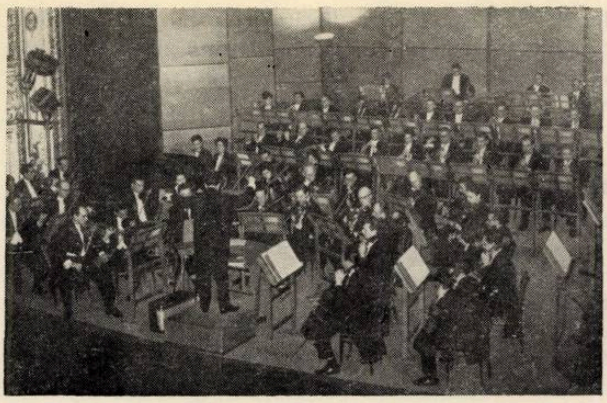
Teatrul muzical s-a prezentat la a zecea aniversare a sa cu trei reprezentații: opera *Faust* de Gounod, (dirijată de Jean Bobescu, soliști Cornel Fînățeanu, Carmen Hanganu, Ion Gonțea, Lucia Juvara), *Motanul încălțat* de Cornel Trăilescu și opereta *Țara Surîsului* de Lehar (dirijor Norbert Petri, regia S. Floriceanu, soliști Vasile Pop, Mia Munteanu, Jean Penciu, Constantin Săndulescu și alții). Spectacolele acestea au oglindit posibilitățile colectivului Teatrului Muzical din Brașov, care sub conducerea directorului Mauriciu Vescan caută cu perseverență să-și îndeplinească sarcinile ce-i revin.

Oradea

Soliștii și dirijorii noștri, ca și cei veniți de peste hotare, care au avut prilejul să viziteze Oradea, vorbesc în termeni pozitivi despre Orchestra Filarmonică. Dezvoltarea calitativă de la an la an a ansamblului, se datorește faptului că soliștii noștri au început să colaboreze mai des cu Filarmonica Oradea, iar oaspeții străini dau din ce în ce mai mult concursul instituției.

În fruntea orchestrei se află o serie de elemente tinere, entuziaste și active, cu pricepere artistică: Alexandru Firez, și dirijorii Miron Rațiu și Ervin Acél.

O dată cu perfecționarea orchestrei s-a lărgit și repertoriul ei, astfel încît în stagiunea 1965—1966 ea a



putut aborda o serie de lucrări mai dificile. În luna decembrie s-a organizat un festival „Beethoven", sub bagheta dirijorului Ervin Acél. O frumoasă manifestare a fost și festivalul „Mozart", dirijat de Ludovic Baci, cu contribuția violonistei Gyongyvér Erese Bacs. Șirul manifestărilor a continuat cu un festival „Brahms", cu o seară dedicată lucrărilor lui Johann Strauss, un festival „Gershwin" (solist Dan Mizrahi) și cu festivalul „Ceaikovski". Cu colaborarea artiștilor Operei române din Cluj a fost prezentată — sub formă de concert — opera *Boema* de Puccini.

Într-o oarecare măsură a crescut și numărul creațiilor compozitorilor contemporani care figurează pe afișele orchestrei filarmonice din Oradea. Menționăm lucrările *Mathis pictorul* de Hindemith, *Sărutul zînei*, de Strawinsky, *Concertul de vioară* de Bartok (solist Ștefan Ruha), *Simfonia a V-a* de Honegger.

Tot în această stagiune s-a acordat o atenție sporită și prezentării operelor compozitorilor noștri. În acest domeniu trebuie să enumărăm, alături de operele lui George Enescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Filip Lazăr, și operele unor creatori contemporani, ca Mihail Jora *(La piață)*, Anatol Vieru *(Dansuri festive)* Alexandru Hrisanide *(Passacaglia)*, Sigismund Toduță *(Concert pentru orchestră de coarde)*, Zoltan Aladar *(Dansuri din Corund)*, Mircea Basarab *(Cinci miniaturi)*, Ervin Junger *(Uvertura tinerească)*, Pascal Bentoiu *(Concert pentru vioară)* cu Ștefan Gheorghiu, Irina Odăgescu *(Noapte de august)* dirijor Mircea Cristescu, Jodal Gabor *(Divertimento)*. Programul festiv închinat celei de a 45-a aniversări a P.C.R. a fost dirijat de Miron Rațiu. El a cuprins: *Evocare* de Vasile Herman, *Simfonia brevis* de Cornel Țăranu, *Cîntec nou*, pentru soprană și orchestră (solistă Arta Florescu), și *Simfonia poem*, pentru orchestră simfonică de Dumitru Bughici.

Filarmonica de Stat din Oradea acordă o grijă crescîndă și educației muzicale. Acestui scop îi sînt consacrate și deplasările, la Salonta (Simleu, Petru Groza etc.) care oferă prilejul prezentării unor piese simfonice mai ușoare, uverturi de opere ș.a. Aceste manifestări sînt însoțite de explicații privind compozitorii și operele lor. Din două în două săptămîni au loc concerte-lecții în școli și întreprinderi, prezentate de secretarul muzical Dionisie Șandor. Aceste concerte-lecții se bucură de o popularitate crescîndă, numărînd peste 300 de auditori, în mare parte elevi și tineri muncitori. Citățm dintre temele abordate: „Despre elementele muzicii", „Formele muzicii vocale și ale muzicii instrumentale", „Epoca preclasică" etc. Conferințele sînt ilustrate de audiții muzicale, de cele mai multe ori prin contribuția orchestrei. (Asemenea concerte-lecții au avut loc și în localitățile Vadul Crișului, Cernei și Salonta). Au mai avut loc concerte educative în școli și întreprinderi (Fabrica de confecții, „Înfrățirea", „Sinteza", „Avîntul" etc.). Orchestra a contribuit la reușita unei serii de acțiuni obștești, a sprijinit activitatea amatorilor la cel de al VII-lea concurs, prin dirijori și instrumentiști, dînd îndrumări, participînd la munca juriilor, etc.

Deși, s-a îmbunătățit într-o măsură oarecare, mai lasă încă de dorit, activitatea orchestrei în domeniul muzicii de cameră. În legătură cu aceasta, merită totuși relevată mai ales activitatea cvartetului alcătuit din membrii orchestrei, Elmer Balint — Ladislau Vincze — Ștefan Feher — Alexandru Bogdan, activitate care ar trebui pe viitor sprijinită mai mult.

Acestea sînt datele și etapele concrete ale dezvoltării și activității Filarmonicii de Stat din Oradea în ultimul an. Evoluția pozitivă este evidentă. Totuși, mai sînt încă multe de făcut: perfecționarea calitativă a orchestrei, încadrarea unor elemente tinere, instruirea continuă și sistematică a membrilor, întărirea disciplinei. Acestea trebuie să constituie țeluri primordiale. Va trebui, deasemenea, lărgit și repertoriul orchestrei, în care să figureze într-un număr sporit operele marilor creatori ai literaturii muzicale universale. Filarmonica de Stat din Oradea e datoare a-și îndeplini cu cît mai multă eficiență misiunea de ridicare a nivelului vieții muzicale cerute de dezvoltarea culturii noastre.

Satu-Mare

Orchestra Filarmonică din Satu Mare este un colectiv bine organizat, care, de-a lungul anilor, a reușit, depășind inerentele greutăți ale începuturilor, să devină un important factor de cultură al orașului. Stagiunea trecută a fost deschisă printr-un concert cuprinzînd *Simfonia a X-a* de Șostakovici și *Concertul I pentru pian și orchestră* de Liszt, solist Gh. Halmoș. În cadrul concertelor următoare, de-a lungul întregii stagiuni, Filarmonica a avut ocazia să colaboreze cu o serie de artiști români și străini care au asigurat, un bun nivel manifestărilor muzicale. Amintim dintre aceștia pe violoniștii Ștefan Ruha, Ștefan Gheorghiu, Varujan Cozighian, Gheorghe Jalobeanu, Cornelia Bronzetti, pianiștii Valentin Gheorghiu, Alexandru Demetriad, violoncelistul Radu Aldulescu, cîntăreții Arta Florescu, Magda Ianculescu, Ion Budoiu și Valentin Teodorian, flautistul Alexandru Nicolae, diri-

jorii Emanuel Elenescu și Ludovic Baci; dintre oaspeții străini remarcăm colaborarea cu violonistul Igor Politcevski (U.R.S.S.), pianiști Tudor Ranko (R. F. Iugoslavia), Friederike Apelt (R.D.G.), André Gorog (Franța), cîntăreața Hella Walter (R.D.G.). În colaborare cu ansamblul Operei de Stat din Cluj a fost prezentat un concert spectacol cu opera *Faust* de Gounod și o conferință cu exemplificări „Istoria dansului de la primitivism pînă la twist".

Din lucrările aflate în repertoriul Filarmonicii de Stat din Satu Mare amintim creațiile lui Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schubert, Ceaikovski, Cesar Franck. Din creația compozitorilor noștri, programele Filarmonicii din Satu Mare au cuprins lucrări de George Enescu, Alfred Alessandrescu, Doru Popovici, Wilhelm Berger, Tudor Ciortea, Achim Stoia, Zeno Vancea, Paul Jelescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, Mircea Chiriac, Mircea Hoinic, Mihail Jora, Iuliu Mureșanu. Concertele au fost conduse de tînărul dirijor Tadeusz Krzyzanowski. Considerăm, cu toate acestea, că repertoriul orchestrei este încă destul de restrîns. Compozitorii susamintiți figurau în general doar cu cîte o singură lucrare. Repertoriul cuprinde din Beethoven — pe lîngă concerte — numai simfoniile a *VII-a și a VIII-a* (și în cadrul unui concert educativ *Simfonia a V-a)*; Mozart este reprezentat prin simfoniile nr. *39, 40, 41*, iar Haydn printr-o singură simfonie. Lipsesc aproape în întregime preclasicii și nici romanticii nu sînt prea bine reprezentați. Astfel, cu excepția cîte unei lucrări de Brahms, Schubert, Schumann, foarte puține creații aparținînd secolului al XIX-lea au fost interpretate în cadrul Filarmonicii. Muzica modernă, contemporană, a lipsit cu totul din repertoriu. Una din primele sarcini ale orchestrei filarmonice din Satu Mare este, deci, întregirea și lărgirea repertoriului.

Marea incintă de la parterul hotelului a fost transformată într-o sală de concerte cu 400 de locuri. Noua sală oferă posibilitatea unor repetiții mai îngrijite, organizării, alături de concertele orchestrale obișnuite și de recitaluri de muzică de cameră, precum și de concerte-lecții și educative. Este drept, Filarmonica de Stat din Satu Mare a organizat și în trecut asemenea manifestări. Astfel s-a ținut trimestrial cîte un concert de muzică de cameră, iar de două ori pe săptămînă cîte un concert lecție pentru tineri. Noua sală va oferi posibilitatea pentru dezvoltarea și intensificarea acestor acțiuni. Au fost vizitate între altele localitățile Bicsad, Negrești, Mediașul Aurit, Beltiug, Doba, Boghiș și altele, firește cu programe mai „ușoare" — uverturi, poeme simfonice, suite, dansuri simfonice, valsuri, muzică din opere și operete, precum și părți din concerte. Paralel cu deplasările în țară se caută atragerea tineretului și în primul rînd a școlilor în activitatea concertistică. Măsura interesului față de concerte este ilustrată și prin faptul că printre abonați figurează 183 de elevi.

În vederea ridicării nivelului profesional al orchestrei se organizează studii de perfecționare, lecții de teoria muzicii, de forme și istoria muzicii. Trimestrial are loc o verificare profesională a instrumentiștilor, prin care se urmărește creșterea nivelului lor profesional.

LAYOS PINTER

BIBLIOTE
SI

Cuprinsul

Muzica

XXII 1

Gheorghe Dumitrescu (muzica) Cicerone Teodorescu (versurile)
Construim (fragment din oratoriul „Zorile de aur") 4

Un gen important în viața noastră artistică : muzica de cameră 7

Wilhelm Berger
O școală pentru compozitor, interpret și public 10

OPINII

Tiberiu Olah
Critica și autocritica, forța motrice a progresului în artă 17

Gheorghe Firca
Însemnări despre creația tinerilor compozitori 21

Florian Lungu
Cîntece de Vasile Veselovski 24

Premiile Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia 26

Dan Scurtulescu
Lucrări de Alexandru Hrisanide 27

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Zeno Vancea
125 de ani de la nașterea lui Eduard Caudella 30

* * *

Lucian Grigorovici
Cronică 35

Andrei Porfetye
Festivalul „Primăvara la Praga" — 1966 40

Viorel Cosma
Festivalul Händel (Halle) 43

Lajos Pinter
Din țară 46

Sommaire

Muzica

XXII 1

Gheorghe Dumitrescu (musique) et Cicerone Teodorescu (vers)
Fragment de l'Oratoire „Crépuscules d'or" 4

Un genre important dans notre vie artistique : la musique de chambre 7

Wilhelm Berger
Une école pour le compositeur, l'interprète et le publique 10

POINTS DE VUE

Tiberiu Olah
La critique et l'autocritique, force motrice du progrés en art 17

Gheorghe Firca
Notes concernant la création des jeunes compositeurs 21

Florian Lungu
„Chansons" de Vasile Veselovski 24

Les prix du Festival de la musique legére — Mamaia 1966 26

Dan Scurtulescu
Ouvrages d'Alexandre Hrisanide 27

PAGES DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Zeno Vancea
Le 125-éme anniversaire de la naissance d'Eduard Caudella 30

* * *

Lucian Grigorovici
Chronique 35

Andrei Porfetye
Le Festival „Le Printemps à Prague" — 1966 40

Viorel Cosma
Le Festival „Händel" de Halle 43

Lajos Pinter
Nouvelles du pays 46

I. P. „Informația" c. 3778

64.421

LEI 7

muzica

SEPTEMBRIE

1966

9

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVI Nr. 9 SEPTEMBRIE 1966

A IV-a ediţie a Concursului şi Festivalului Internaţional „George Enescu"

Este unanim recunoscut locul din ce în ce mai însemnat pe care Concursul şi Festivalul internaţional „George Enescu", îl ocupă în ansamblul vieţii muzicale mondiale.

Poziţia pe care o deţine azi şi pe care a dobîndit-o doar în trei ediţii (1958, 1961, 1964), se datorează unor factori specifici, demni de a fi menţionaţi.

Prestigiul moştenirii creatoare şi interpretative a lui George Enescu, repertoriul echilibrat şi în care un spaţiu important a fost rezervat valorilor şcolii româneşti de compoziţie, prezenţa în concerte a unor formaţii şi solişti de autoritate internaţională, calităţile artiştilor români programaţi subliniate de oaspeţii străini, alcătuirea juriilor din personalităţi bine cunoscute, ale căror hotărîri judicioase au fost primite cu aplauze, ca şi revelaţia unor tinere talente deosebit de înzestrate, sînt unii dintre factorii care au asigurat succesul ediţiilor precedente.

Dar mai există unul şi poate că tocmai acesta din urmă este cel mai de preţ, cel mai demn de luat în seamă. Este vorba de felul în care a fost conceput acest eveniment trienal, în cadrul căruia Concursul şi Festivalul se desfăşoară simultan şi paralel, ceea ce dă o notă aparte manifestărilor noastre artistice.

În general, organizatorii se rezumă fie la iniţierea unui festival, fie a unui concurs. Concomitenţa celor două genuri de manifestări, care ridică numeroase probleme nu de puţine ori dificile şi de fiecare dată altele, este evitată.

Salzburg-ul, tradiţionalul oraş al muzicii adăposteşte anual un festival în care un rol important îl joacă muzica de operă. La Aix-en-Provence, La Dubrovnik, la Atena sau la Spoleto au loc festivaluri în programele cărora conviețuiesc, nu totdeauna armonios, teatrul şi muzica.

În schimb Moscova, New-York, Barcelona, Bruxelles, Varşovia, München, Geneva, ca să dau numai cîteva exemple, îşi concentrează forţele pentru a organiza concursuri. Este adevărat că în unele din aceste centre sînt şi festivaluri, dar nu simultan. Festivalul „Primăvara la Praga", într-o oarecare măsură o excepţie, din cînd în cînd e precedat de un concurs (la o singură specialitate), care însă se încheie înainte de începerea festivalului.

La Bucureşti, în cele trei săptămîni cît durează defilarea forţelor artistice româneşti şi străine, atît de diferite ca vîrstă, experienţă, personalitate şi stil, activitatea artistică se concentrează la maximum.

Dacă pentru unii urmărirea manifestărilor atît de variate şi care se succed, recunoaştem, vertiginos, poate fi obositoare, pentru alţii în schimb, mai permeabili la înregistrarea fenomenului artistic, este de-a dreptul pasionantă. Modul nostru de organizare oferă oaspeţilor străini posibilitatea ca într-un timp relativ scurt să ia contact cu multe valori ale muzicii româneşti, pe care altfel nu le-ar putea cunoaşte decît cu greu.

Ecoul trezit pînă departe de hotarele țării de primele ediții ale Concursului și Festivalului „George Enescu", aprecierile elogioase care s-au făcut auzite, interesul stîrnit chiar și în rîndurile celor mai puțin inițiați în arta sunetelor, ne fac să credem că nu s-a greșit atunci cînd s-a ales formula coexistenței celor două genuri de manifestări artistice.

★

Concursurile au promovat tineri de talent al căror nume nu avea înainte o semnificație deosebită.

Tineri interpreți ca Ștefan Ruha, S. Snitkovski, M. Voskresenski, Li-Min Cean, Michèle Boegner, iar la ultima ediție Ion Buzea, Marina Krilovici, Claire Bernard și Elisabeta Leonskaia, și-au început, curînd după obținerea premiului la concurs, cariera internațională. Activitatea artistică ulterioară a laureaților a confirmat mai întotdeauna justețea premiilor acordate.

Cu timpul, titlul de laureat al Concursului „George Enescu" a devenit o garanție, un certificat de talent și maturitate artistică, ceea ce a făcut ca numărul candidaților să crească de la ediție la ediție ajungînd în 1964 la 104 (din 25 de țări), cifră mai mult decît onorabilă pentru o competiție internațională de acest gen.

O dovadă grăitoare a prestigiului, cîștigat prin eforturi susținute și perseverente, este și faptul că încă din anul 1965, la numai cîteva luni după terminarea ediției a III-a, înainte de a se fi făcut vreo publicitate în străinătate și de a se fi editat prospectul concursului viitor, zeci de tineri din multe țări ale lumii s-au grăbit să ceară informații privind condițiile competiției din 1967.

Influența favorabilă pe care Concursul o are asupra tinerilor artiști români, în rîndurile cărora introduce acea atmosferă de emulație atît de necesară progresului în artă, s-a constatat în multe ocazii.

Nu puțini tineri s-au făcut remarcați la București, unde pentru prima oară și-au încercat forțele în cadrul Concursului „George Enescu", pentru ca mai tîrziu să obțină succese pe diverse scene ale lumii.

Au fost însă și dintre aceia care cu toată pregătirea, cu tot ajutorul și devotamentul profesorilor lor, nu s-au putut clasifica, fiind eliminați din competiție.

Cred că încurajarea unor aspirații nefondate la tineri care abia își prefigurează drumul pe care vor păși în viață, nu face un serviciu nici artei, nici acestor însușiri. De aceea, selectarea candidaților români care vor fi prezentați juriului internațional trebuie făcută cu o deosebită grijă, atenție și exigență încît lotul românesc să fie compus numai din valori certe, chiar dacă sînt încă insuficient conturate.

★

Orice festival care vrea să se impună pe arena internațională a acestui gen de manifestări artistice, gen tot mai răspîndit pe diferite meridiane ale lumii, trebuie să se supună unor reguli ireversibile.

Dintre acestea, înalta calitate artistică a manifestărilor și împrospătarea programelor sînt hotărîtoare. Orice concesie, orice slăbiciune, oricît de neînsemnate ar părea, pot știrbi serios stima de care se bucură festivalul, după cum o virgulă pusă nelalocul ei poate amputa valoarea unui text.

Cele trei festivaluri care au avut loc pînă în prezent, respectînd aceste reguli, au transformat de fiecare dată capitala țării într-un centru muzical mondial spre care converg soli ai artei interpretative contemporane, veniți de departe să cinstească memoria lui George Enescu.

Astfel, cu ocazia ediției din 1964, mai proaspătă în memoria noastră, și-au dat întîlnire la București reprezentanți remarcabili ai artei muzicale, cei mai mulți concertînd pentru prima oară în cadrul Festivalului „George Enescu". Filarmonica din Viena sub conducerea lui Herbert von Karajan, baletul Teatrului Mare din Moscova, dirijorii André Cluytens, Zubin Mehta și John Pritchard, pianiștii Arthur Rubinstein, John Ogdon, Li-Min Cean și Monique Haas, violonistul Henryk Szeryng, violonceliștii André Navarra și Gaspar Cassado, cîntăreții Kim Borg, Patricia Johnson, William Mc. Alpine, Miroslav Ciangalovici ca și excelentul cuplu Janos Liebner (viola da gamba) și Hans Pischner (clavecin), alături de care au înscris aportul lor valoros cei mai de seamă artiști români, au făcut din Festival o strălucită demonstrație de forțe artistice.

Absența marelui dirijor care a fost George Georgescu, decedat în preziua deschiderii Festivalului a îndurerat pe toți cei care l-au cunoscut și admirat, lipsind programele noastre de prezența acestui remarcabil artist, a cărui personalitate anima întotdeauna manifestările artistice ale Concursului și Festivalului Enescu. Un concurs de dirijori, organizat odată la cîțiva ani și care să poarte numele lui George Georgescu ar putea fi luat eventual în considerație, cu atît mai mult cu cît cred că la ora actuală avem suficiente forțe artistice care să asigure buna lui desfășurare.

★

Experiența dobîndită a permis ca pentru ediția a IV-a, fără a schimba structura generală a concursului, care va avea ca și în trecut tot trei secții (pian, vioară și canto), să aducă unele modificări care, nădăjduim, vor putea fi socotite îmbunătățiri. Transformările operate

privesc în primul rînd muzica românească pe care se pune accentul mai răspicat. De asemenea, repertoriul va fi mai selectiv, de data aceasta sporindu-se exigența față de candidați a căror triere va fi mai riguroasă încă de la început. Tot astfel, spațiul acordat muzicii contemporane al cărei patrimoniu era insuficient reprezentat în repertoriul ediției anterioare, a fost lărgit.

Spre deosebire de modul cum s-a procedat în trecut, cînd piesele românești obligatorii pentru candidați erau indicate în prospect, pentru ediția din 1967 se editează, cu sprijinul Uniunii compozitorilor, trei volume de muzică românească, cuprinzînd un număr impresionant de lucrări ale compozitorilor noștri scrise pentru pian, vioară și canto. Prin această realizare pe de o parte se difuzează un număr mai mare de piese românești, iar pe de alta i se dă concurentului posibilitatea să aleagă, conform înclinațiilor și gustului său artistic.

În scopul de a se asigura cele mai bune condiții concurenților, s-a stabilit ca, în etapa finală, acompaniamentul să fie asigurat de două orchestre simfonice. Conform noului regulament, numai două secții din trei beneficiază de acompaniament cu orchestra : pianul și vioara. Etapa a III-a a concursului de canto se va desfășura cu acompaniament de pian, ca și celelalte etape, mai avantajos, după părerea multora, cîntăreților.

Festivalul din anul viitor va căuta să îmbine, ca și la celelalte ediții, cît mai armonios cu putință, concerte simfonice, concerte de muzică de cameră, recitaluri și spectacole de operă și balet.

Spre deosebire de ultimul festival, de data aceasta, vom auzi una sau două formații de muzică de cameră străine, ceea ce va împlini dorințele exprimate adesea ale multor amatori de muzică. O orchestră simfonică străină ca și un ansamblu de balet clasic, necunoscute încă publicului nostru, dirijori și soliști de prestigiu internațional, al căror nume îl vom face cunoscut în viitor, vor contribui la buna reușită a festivalului.

În cadrul manifestărilor ediției a IV-a va concerta și o orchestră din provincie care, sîntem siguri, va îndreptăți hotărîrea care s-a luat de către Comitetul de organizare.

Cu acest prilej este de subliniat utilitatea programării periodice a orchestrelor simfonice din provincie la București, ceea ce ar stîrni curiozitatea și interesul publicului bucureștean, ar stimula, de asemenea, activitatea acestora. Poate că organizarea unei decade sau a unui festival al orchestrelor simfonice din țară, o dată la doi ani, ar impulsiona creșterea artistică a formațiilor și a dirijorilor. Stimularea cu premii a celor evidențiați ar completa propunerea de mai sus.

Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu"

Personalitatea multilaterală a lui George Enescu se bucură din partea cercetătorului contemporan de un interes crescînd prin problemele de concepție și de stil pe care le suscită.

Opera sa comportă vaste investigații datorită trăsăturilor proprii de formă și de limbaj, care constituie unul din aspectele caracteristice ale gîndirii artistice contemporane.

În scopul împlinirii acestui deziderat, începînd cu ediția a IV-a a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu", care va avea loc în septembrie 1967 la București, se organizează periodic Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu", dedicat vieții și activității complexe a marelui muzician român.

Simpozionul se va desfășura în zilele de 6, 7 și 8 septembrie 1967, avînd următoarele teme:

1. *George Enescu în cultura muzicală universală și românească;*
2. *Probleme de estetică, stil și limbaj muzical la George Enescu;*
3. *Probleme privind arta interpretativă la George Enescu;*
4. *Probleme de documentare privind viața lui George Enescu (bibliografie, lexicografie și epistografie).*

Vor fi prezentate referate urmate de discuții.

Termenul de înscriere pentru participare la lucrările primului Simpozion Internațional „George Enescu" este 1 aprilie 1967.

Referatele vor fi redactate în una din limbile: română, franceză, engleză, rusă sau germană și vor fi înaintate Secretariatului Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu" pînă la 1 iunie 1967.

Textele prezentate în cadrul Simpozionului precum și rezumatele discuțiilor vor constitui obiectul unui volum ce urmează să apară ulterior la Editura Muzicală din Republica Socialistă România.

La Simpozion pot participa toți muzicienii care doresc să contribuie la adîncirea cercetării creației și artei interpretative a lui George Enescu.

Informații suplimentare privind condițiile de participare se pot obține la Secretariatul Concursului și Festivalului „George Enescu", strada Știrbei-Vodă nr. 1 — București — Republica Socialistă România.

Adresa telegrafică: Festival Enescu.

Telefon: 14.87.29.

„Coloana infinită" de Tiberiu Olah

de George Draga

Lucrare de tip variațional, „Coloana infinită" — scrisă în 1962 —, reprezintă în creația lui Tiberiu Olah o treaptă creatoare de o calitate nouă, caracterizată în primul rînd prin prezența unei expresii cristalizate, ce are la bază un principiu modal unitar, dedus dintr-o formulă melodică unică de proveniență populară.

Maniera originală în care sînt încorporate aci o serie de mijloace caracteristice pentru tehnica componistică contemporană, face sesizabilă evoluția firească, continuarea logică a lucrărilor anterioare — în special a acelora ce folosesc o tehnică asemănătoare.

Rodul investigațiilor pasionate și al aprofundărilor, partitura este asemenea unui laborator în care sînt probate o serie de principii și procedee privind mișcarea materiei sonore. Variațiunea devine aci un intens proces evolutiv, o continuă metamorfoză spre noi calități și sensuri expresive.

Titlul lucrării și subtitlul (Omagiu lui Brâncuși) atrag atenția asupra dedicației pe care autorul o face marelui sculptor, în opera căruia șlefuirea continuă a motivului plastic popular, evoluția neîntreruptă spre soluții compoziționale din ce în ce mai uimitoare ca simplitate și expresie sînt aspecte ce constituie puternici factori sugestivi privind interpretarea și utilizarea sursei folclorice.

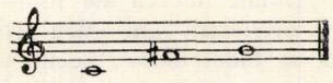
Lucrarea nu-și propune să fie paralela muzicală a unui motiv sculptural ci, mai degrabă, să exprime prin mijlocirea tehnicii variaționale un sens emoțional apropiat cu cel sugerat de sculptura lui Brâncuși: tălmăcirea simbolică a eternității, năzuința spre cosmos și infinit, preocupare de altfel existentă și în alte lucrări ale compozitorului. De aceea, vom sesiza o expresie ce se emancipează de aspectul particular în favoarea unor sensuri mai generale și mai bogate în semnificații.

„Coloana infinită" este prima piesă a unui ciclu componistic bazat pe tehnica variației și în care autorul intenționează să demonstreze posibilitatea exprimării unor sfere emoționale diferite, cu ajutorul aceleiași tehnici, aplicate în piesa de față cît și în celelalte piese ale ciclului: Sonata pentru clarinet solo, Studiu de spațiu și ritm pentru trei grupe de percuție și „Dialoguri" pentru orchestră.

Partitura reprezintă o soluție ingenioasă de mînuire a unui filon modal care, așezat la temelia lucrării, devine în același timp bază intonațională și factor structural determinant în planul succesiunilor, condiționînd întreaga desfășurare a procesului componistic, asemenea unei reguli severe.

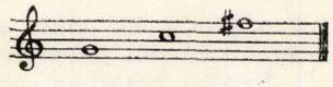
Lucrarea se constituie pe baza a trei sunete

Ex. 1



dispuse însă astfel,

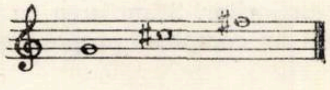
Ex. 2



încît cele două cvarte, prima perfectă, a doua mărită, alcătuiesc o formulă modală tipică ce corespunde ca aspect intonațional unui semnal de bucium sau „gălăna" din munții Apuseni.

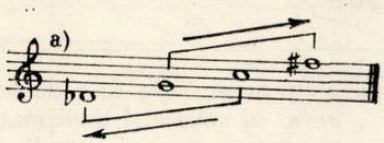
Modificarea formulei de la exemplul 2 prin alterarea sunetului central determină inversarea locului cvartei mărite.

Ex. 3



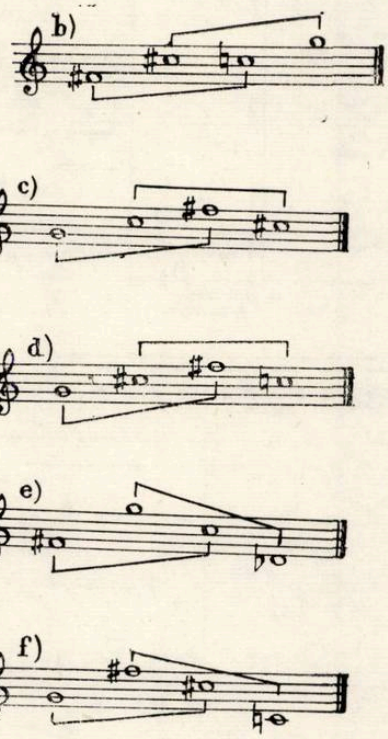
Prin utilizarea sunetului Do în ambele situații și prin plasarea celor două cvarte mărite la extremități,

Ex. 4



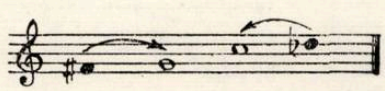
se obține un dispozitiv centrifugal ce proiectează sunetele într-o mișcare de la centru către exterior, formulă care apare în partitură sub diferite aspecte,

Ex. 5



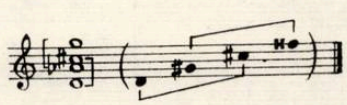
și care, înlăturînd apropierile de semiton, caută să evite transformarea unor sunete în sencibile, în note obligate.

Ex. 6



În partitură, structura inițială, enunțată în prima măsură la contrabași pe următoarele sunete,

Ex. 7



ne atrage atenția că mișcarea liniilor melodice se face în funcție de formațiunea cu dispunerea desfăcută a elementelor, a intervalelor mărite, extinse, ce permit sunetelor o mare mobilitate. Dispuneri de sunete apropiate se întîlnesc numai în unele momente de densitate sonoră cum ar fi acordurile „pachet" sau unele aglomerări de profiluri, în acele locuri unde contează suprafața și nu linia.

Alături de acest element melodic, un șir numeric pornind de la 3, determină organizarea duratelor și alcătuirea unui bogat număr de formule melismatice, asigurînd lucrării o agogică variată, aparent improvizatorică. Numerele acestui șir a căror proprietate este că nu rezultă din adunarea între ele, se formează pe baza intercalării unui alt șir ce începe cu 2 și a cărui proprietate este creșterea tot cu 2. Prin adunarea primului număr din primul șir, cu primul număr al șirului al doilea, se obține noul număr al șirului de bază ș.a.m.d.

Ex. 8

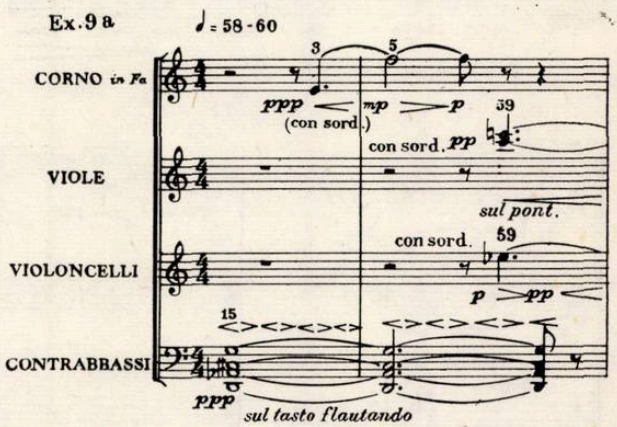
3	5	9	15	23	33	45	59
2	4	6	8	10	12	14	

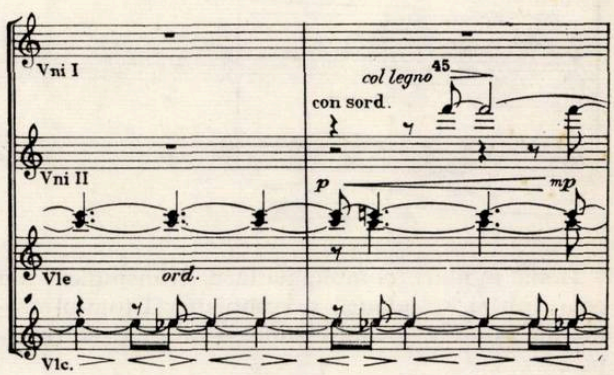
Manevrarea cu fantezie a acestor două elemente are darul să asigure partiturii claritatea ordonării unui complex proces variațional.

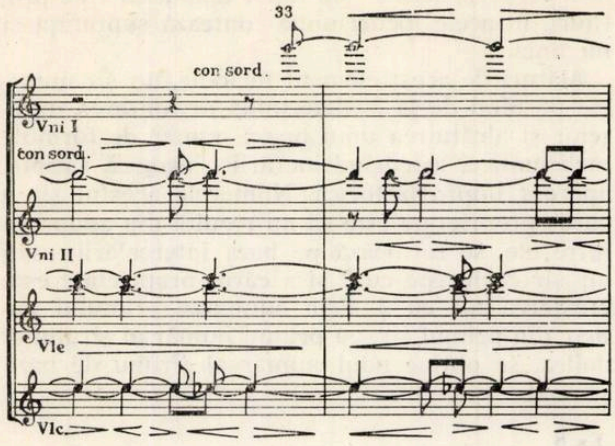
În construcția de ansamblu, sînt folosite ca elemente de contrast *nota ținută* și *melisma*, două calități agogice care determină configurația unor întregi suprafețe de partitură. Suprafețele, dispuse la rîndul lor succesiv sau simultan, avînd un pronunțat aspect asimetric, capătă funcția unor grupuri de expresie statice sau dinamice, în raport cu specificul elementului agogic folosit.

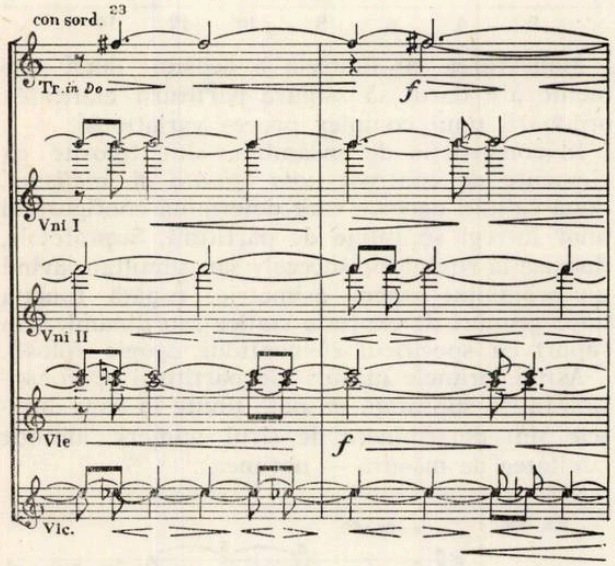
Astfel, primele măsuri ale partiturii se constituie într-o suprafață de note ținute în care duratele sînt determinate de șirul numeric amintit (unitatea de măsură — optimea).

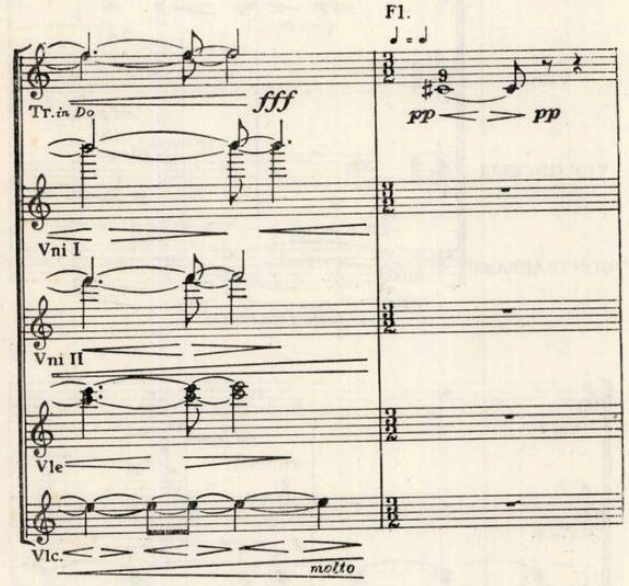
Ex. 9 a





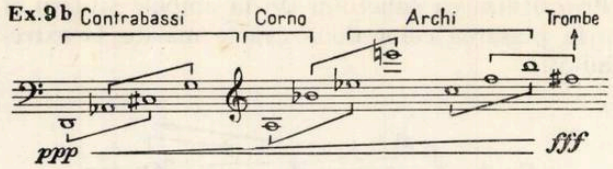






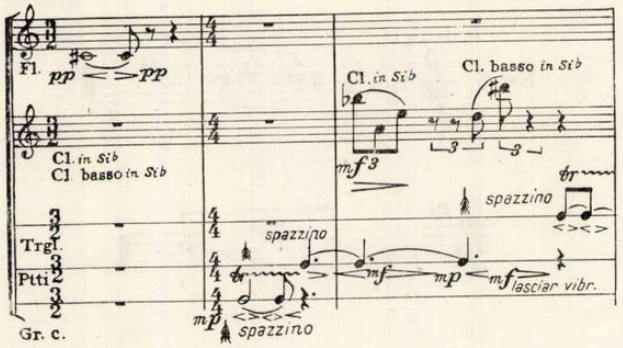
Două moduri complementare, transpuneri ale celui inițial, se adaugă și completează totalul cromatic, pînă la ultimul sunet (Fa diez la trompete).

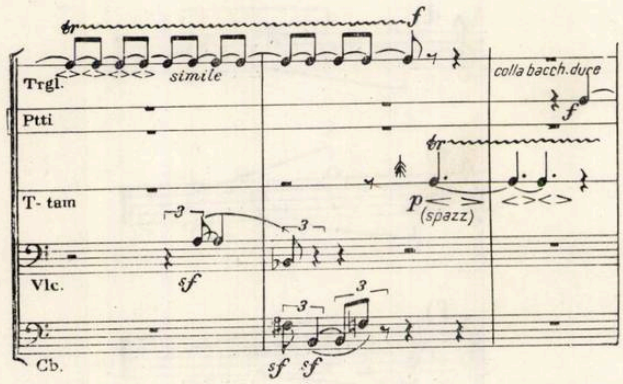
Ex. 9 b

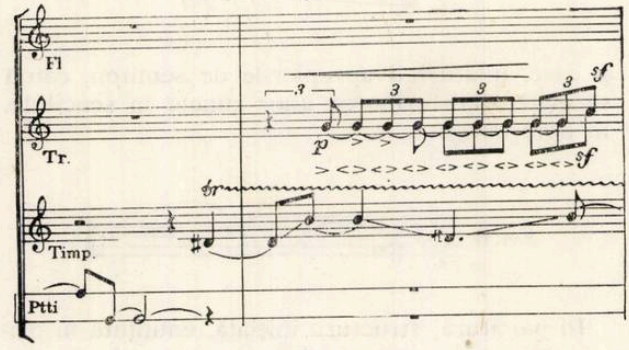


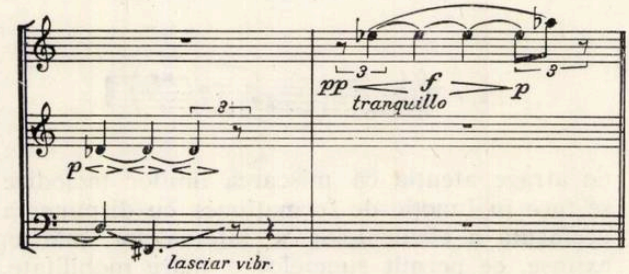
Începînd cu sunetul Do diez de la flaut, apar expuse o serie de profiluri melismatice intonate succesiv de clarineți, violonceli, contrabași, trompetă, flaut, pian și vibrafon. Nota ținută se păstrează la instrumentele de percuție în durate de 5, 9, 15, 3.

Ex. 10



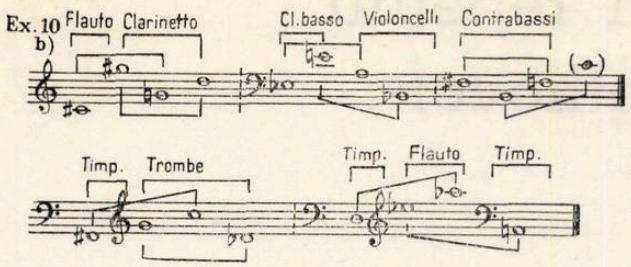






În măsura a 3-a ex. 10, clarinetul bas va fi citit în cheia de Fa (efect mi bemol, mi becar).

Schema exemplului 10 :



Primele trei cifre ale şirului numeric amintit, constituie şi o bază pentru alcătuirea formulelor melismatice organizate pe principiul diviziunilor binare neregulate (triolet, cvintolet, nonolet). Ele apar folosite la început separat şi în ordinea amintită, urmînd ca după consumarea ultimei formule, să se întîlnească în cadrul unei întregi suprafeţe cu caracter melismatic pentru a contribui la realizarea unei densităţi sonore. Această suprafaţă, rezultatul unei maxime aglomerări de formule melismatice, se formează treptat, pe baza unui sistem de pauze cu durate provenind tot din şirul arătat la ex. 8. Pauzele devin aci element coordonator în funcţie de care, diferitele formule se strîng şi se întîlnesc într-un moment culminant.

În apropierea acestui punct, este de observat că cele 11 sunete pe care se bazează această întreagă parte sînt completate cu al 12-lea (Re) intonat treptat de cei patru corni, mult prelungit, avînd o contribuţie esenţială în pregătirea acestei prime culminaţii, marcată în partitură prin apariţia clopotelor. Acest sunet îndeplineşte paralel şi rolul unui conectiv între aspectul melismatic anterior şi revenirea unei extinse suprafeţe de note ţinute, susţinută de clopote şi alte instrumente de percuţie.

În această lucrare, aşa zisele culminaţii se identifică de fapt cu acele locuri în care structurile se împlinesc ca urmare a epuizării unor procedee generatoare.

Referitor la percuţie, trebuie arătat că acest sector reprezintă şi aci, ca şi în alte creaţii ale lui Olah, sursa unor valori timbrale organic integrate în masa sonoră a partiturii. În piesa de faţă instrumentele de percuţie au un rol tematic egal cu al celorlalte instrumente iar în unele momente, scoaterea lor în prim plan contribuie, în mod esenţial, — uneori exclusiv, la articularea formei şi la marcarea unor puncte importante în dramaturgia lucrării. Utilizarea tuturor timbrelor instrumentale se face peste limitele obişnuite, obţinîndu-se o serie întreagă de sonorităţi de o deosebită sugestivitate. Este vizibil cum orchestraţia, alături de latura melodică şi ritmică, caută să sugereze o anumită ambianţă sonoră ce parcă se naşte dintr-un spaţiu specific. Pentru a da un singur exemplu, ne putem referi la atmosfera ce o sugerează semnalul introductiv al cornului. Ca şi continuarea.

Culminaţia întregii lucrări este plasată spre sfîrşit, cînd apare expus mai întîi la instrumentele de alamă şi apoi la coarde şi suflători un acord în care sînt incluse toate sunetele complexului cromatic, acord ce se pulverizează prin eliminarea treptată a sunetelor şi descreşterea sonorităţii pînă la insesizabil.

Dinamica se organizează printr-o serie de gradaţii, treptate, între nuanţa cea mai scăzută şi fortissimo. Aceste grade par a fi echivalentul pe alt plan al elementelor totalului cromatic, — dacă privim acest total ca un şir de grade de frecvenţă. Unele efecte spaţiale, sesizabile pe alocuri, sînt obţinute prin întrebuinţarea unui anumit tip de vibrato de esenţă dinamică, rezultat din oscilarea intensităţii (vibrato-ul obişnuit fiind o modificare uşoară a frecvenţei) şi pe care l-am numi vibrato dinamic, în adîncime. Acest efect reverberant poate fi observat chiar la începutul partiturii (vezi ex. 9), notat cu semnul de creştere şi descreşterea intensităţii, la unele instrumente pe porţiuni de timp mai mici, la altele mai mari, în cadrul unui crescendo de bază, ce conduce spre o maximă acumulare de forţă sonoră.

Referitor la crescendo-ul iniţial, întrerupt în punctul de forţă maxim, şi finalul lucrării care-l reia pentru a-l atenua pînă la pulverizarea totală, acesta poate fi luat ca reprezentînd cele două faze ale puterii sonore, separate în urma secţionării unui arc sonor prin punctul maxim al amplitudinii sale, — în vederea obţinerii a doi piloni, plasaţi în cazul de faţă la punctele extreme.

Ca şi în alte lucrări, bogăţia şi varietatea expresiei trec deasupra tehnicii, se situează în prim plan, creind impresia unei muzici alcătuită în momente de puternică dezlănţuire spontană. Compozitorul, care aude şi trăieşte muzica pe care o compune pînă în cele mai mici amănunte, demonstrează, pe baza rezultatelor obţinute că integrarea acelor formule structurale ce stau la baza muzicii sale se face în urma unui îndelung proces selectiv în care fiecare element este îndelung cercetat sub raportul posibilităţilor sale expresive. Aceasta generează impresia unei muzici bine făcute, siguranţa tehnicii.

Vigoarea expresiei şi soluţiile ingenioase nu dovedesc altceva decît prezenţa unui remarcabil talent bazat pe o impresionantă voinţă creatoare.

În muzica de astăzi, compozitorul este nu numai un mînuitor abil al unor procedee preluate de la predecesori ci şi un explorator pasionat pentru găsirea altora noi. Ni se pare că la Olah, aceste două însuşiri sînt strîns legate, constituind o garanţie esenţială în dezvoltarea armonioasă şi afirmarea tot mai pregnantă a personalităţii sale. Cît priveşte această lucrare, ea dovedeşte cu fiecare măsură a sa, priceperea remarcabilă a compozitorului de a-şi modela materialul în aşa fel ca rezultatul obţinut să fie acelaşi cu expresia autentică, eminamente muzicală, purtătoare de idei şi sensuri bogate şi variate. Ea reprezintă o treaptă considerabilă a măiestriei sale componistice şi totodată o lucrare de seamă ce contribuie la conturarea fizionomiei specifice şcolii noastre actuale de compoziţie.

George Georgescu în repetiții cu simfoniile de Beethoven: Simfonia a IV-a [1]

de Eugen Pricope

S-ar putea spune că cei 100 de ani de existență a concertelor simfonice la București se înfățișează alcătuite din trei ipostaze ale timpului: 1) fabuloasă, 2) eroică, 3) istorică. Perioada Wachmann (1866—1906), a începuturilor, ar fi aceea a „vremurilor fabuloase" despre care aflăm (lăsînd la o parte colecția îngălbenită a programelor și puținele relatări de presă) cîte ceva autentic din amintirile unor supraviețuitori. Ce interesant ar fi fost să avem mai mult și mai consistent! Perioada Dinicu (1904[2]—1919) ar fi „timpul eroic", de atacare curajoasă a marelui repertoriu universal, de efort pentru integrarea în curentul vieții muzicale internaționale (integrare la care Enescu, debutant la Ateneu în calitate de compozitor și interpret încă din martie 1898, continua să-și aducă prețiosul concurs). Perioada George Georgescu (1920—1964), cea modernă contemporană, devine „istorică" scriind și citind despre ea — chiar dacă în legătură cu situații destul de recente încă.

Rîndul trecut citam, cu privire la diferite episoade din „Eroica", numele lui Weingartner, Scherchen, Mengelberg, Enescu. O făceam nu pentru a-l așeza atunci pe G. Georgescu în galeria unor mari șefi de orchestră; apelasem doar la un motto semnificativ în acest sens. Mă referream la cărți, repetiții și concerte în procesul analitic al realizării interpretative a unei partituri, fără a urmări comparații.

Avertizam la începutul seriei acestor articole, că nu este exclus ca cele consemnate să nu apară confirmate de înregistrările ce ne-au rămas, fiindcă nu era vorba de cronică de concert sau de disc, de recenzie, ci de o urmărire a procesului viu de tălmăcire *în devenire* a simfoniilor de Beethoven prezentate în ciclu. Nu urmăream „dirijorul mare în concerte" ci pe acela *„mare în repetiții"*, din experiența și intuiția căruia ne putem înfrupta. Din acest unghi de observare ce nu fusese folosit ca metodă de studiu profesional, Georgescu reprezenta o interesantă individualitate artistică, de o pregnanță incomparabilă. Decanul baghetei românești a fost un magistru prețuit de fapt și de aceia mai tineri ori prea tineri care, în febra căutării formulelor proprii și noi, contestau totul sau aproape totul.

Simfonia IV nu s-a înscris des în programele lui George Georgescu; și aceasta înseamnă că nici în acelea ale Filarmonicii din București. Astfel, dacă Eroica poate fi numărată de vreo 24 de ori între 4 decembrie 1922 — cînd Georgescu a interpretat-o pentru prima oară — și 1964, anul morții dirijorului, Simfonia IV se întîlnește de 21 de ori între 25 dec. 1922 — cînd o programase Castaldi — și 1964. „Minuni", „minuni" — vorba lui Caragiale [3]), dar, spre deosebire de a III-a, a V-a, a VII-a, a IX-a, simfoniile cu număr de ordine par, produceau, după o părere adoptată și de George Georgescu, prea puțin efect la public. Cu toate acestea, îmi amintesc că am asistat la o adevărată sărbătoare muzicală cu a IV-a dirijată de Theodor Rogalski, nu în cadrul unui ciclu, cum apărea altădată oarecum obligatoriu — ca și „Pastorala" — ci ca simfonie de pro-

[1]) Despre Simfoniile I, II, III am scris în „Muzica" respectiv nr. 9/1961, nr 2/1963, nr. 1/1966.

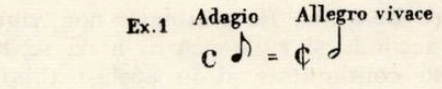
[2]) Cf. Gh. Dinicu: „Din viața mea". Muzică și poezie nr. 3/1936.

[3]) Caragiale scria în „Epoca", despre Simfonia I de Beethoven, că este o „minune neprețuită" și că a IV-a, a aceluiași compozitor, e „o minune neîntrecută".

gram obişnuit. Dovedind entuziasm dar şi sensibilitate, publicul a ovaţionat atunci ca la Eroica sau Simfonia Destinului.

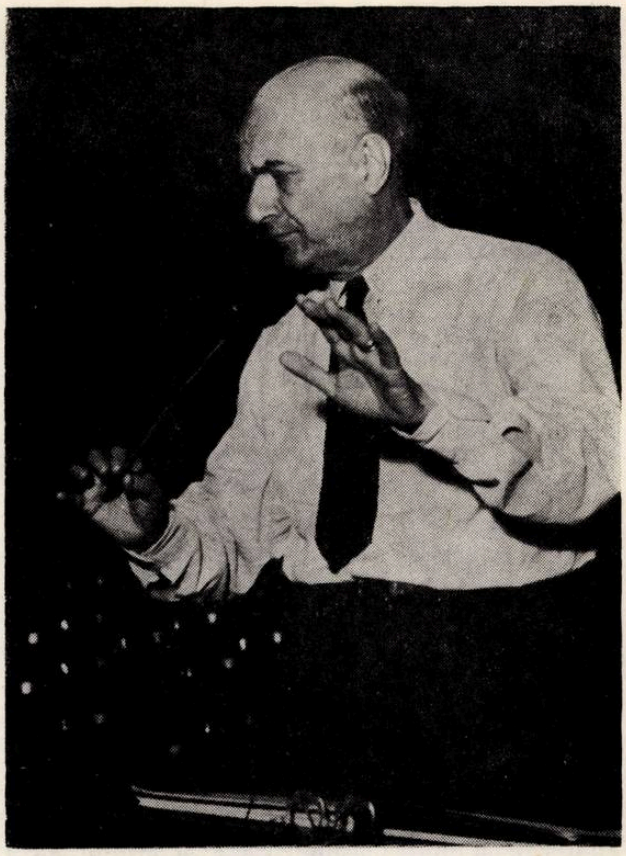
Abordînd a IV-a, George Georgescu vădea o atracţie aparte pentru paginile afectuoase ale simfoniei, care poate fi luată drept „prima romantică beethoveniană". *Introducerea*, Adagio, o dorea ca învăluită în fum, ca o nebuloasă din „geneză", brahmsizînd-o, urmărind realizarea unei palete sonore gri, ca pentru un peisaj nordic cu lumina difuză dinainte de răsăritul soarelui. „Non vibrato, fără expresie, nu creşteţi !", comenzile scurte lăsau să curgă o tactare aproape imperceptibilă (mai degrabă în 8 decît în 4). Optimile viorilor prime le cere mereu în sus — la mijlocul arcuşului — („jos-sus ; jos-sus, e şcolăreşte, amatoristic, bun pentru arhitecţi sau doctori — muzicanţi ; noi putem fi mai rafinaţi ca profesionişti"). Cele care vor intra în dialog cu suflătorii trebuie cîntate ceva mai plin pentru a nu interveni un decalaj de potenţial. Crescendo de la A e bine să fie mai mare decît cel anterior, pentru a sublinia modulaţia. (În acest punct, unor instrumentişti le convine să intoneze enarmonic : do diez = re bemol, mi diez = fa, fa diez = sol bemol, ceea ce nu poate rămîne fără urmări — aş zice catastrofale — asupra intonaţiei, şi deci asupra efectului scontat de îndrăzneala autorului simfoniei). Dealtfel, pentru acordaj şi pentru justa intonare se opreşte şi se reia de la început de cîteva ori. „Dacă nu sînteţi atenţi trebuie să o fac de 20 de ori, băgaţi de seamă" ! Forte şi forte-piano este indicat cu gest vizibil dar rezultatul să nu depăşească ceea ce ar fi un poco sforzando-piano. Un espressivo cu cresc. pe măsura 31 la viorile secunde şi apoi un diminuendo general ajutat cu „nimic ! mai... ! pierdeţi la vîrful arcuşului !", încheie introducerea trecînd apoi dezinvolt la partea I, *Allegro vivace*. Detenta era asigurată de optimile din măsura 35, toate în sus şi cu tot arcuşul. „Aveţi grijă că optimile devin jumătăţi" ! — precauţia stabilea raportul introducerii cu allegro care era anticipat deseori la repetiţii prin numărarea 1,2 ; 1,2 în măsura 37, cea cu pauze. Aşa dar :

Ex.1 Adagio Allegro vivace



Începînd din măsura a 5-a a allegroului, ca în atîtea locuri similare, deşi scrie p, viorile prime, avînd tema, pot cînta „mai plin" ; în felul acesta nu se riscă o intervenţie disproporţionată a suflătorilor din grupul cărora trebuie să auzim flautul.

În măsura 65 fiind pp, Georgescu cere să cînte un singur fagot iar coardelor le recomandă să asculte jocul lui oarecum hazliu. În cele din urmă se fixează totuşi la cei doi fagoţi, cum scrie. „Clarineţi şi oboi ! : nu îngroşaţi prea devreme ; Streich ! : Non crescendo ; de ce mai



In introducere, cu grijă pentru calitatea sunetului, continuitate şi pianissimo

înainte decît scrie ?" În vreme ce registrul grav duce tema în fortissimo, sf de pe notele întregi este dat prompt, ca mai tîrziu decît ar veni, sau, ca şi cum ar avea înainte de fiecare dată, mici pauze imaginare [4]).

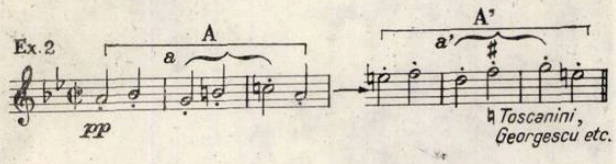
Dacă la *B* sincopele suflătorilor erau conduse în laterale, intrarea şi continuarea coardelor se marca şi diferenţia prin gesturi hotărîte şi mereu în jos. Pe diminuendo se poate renunţa şi la schema de măsură şi la tactarea timpilor în favoarea unui mare arc simetric şi descendent.

Optimile de la începutul temei secunde (cu toate că le ia ca un „ciripit de păsărele") să nu fie zorite („vreţi, cumva, să reţin mişcarea puţin înainte ? „Da !, răspund suflătorii !"). Grijă pentru linia suavă a soloului de flaut (cu apogiatura cantabilă), spicatto poco battuto, la coarde ! Dirijorul întreabă pe urmă dacă în măsura 119 e scris Si sau Si diez. Si diez, i se răspunde. „Ei bine, dacă-i aşa în ştime, aşa cîntăm !" (?) În cazul similar, mai departe (măsura 128) se cîntă fa becar [5]) (cu toate că în partitura „Philhar-

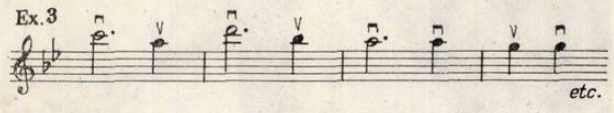
[4]) Procedeul acesta artificios îl practicam fără ca să-mi fie foarte clar cum anume, în Conservator, cînd lucram, la clasa de orchestră, uvertura „Maeştrii cîntăreţi". L-am găsit pe urmă explicat în cartea amuzant intitulată „Le parfait chef d'orchestre", de Fred. Goldbeck, pag. 150 (Presses Universitaires de France, Paris, 1952).

[5]) Fa becar se aude şi în înregistrările lui Toscanini.

monia" nr. 10, Wiener Philharmonischer Verlag) este pus un diez de precauţie, (mai bine zis, aici, „de recomandare") deasupra lui fa pentru a respecta modelul :



Un arcuş bun înainte de C



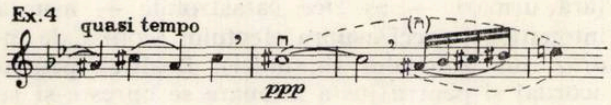
asigură p subito şi afirmarea din capul locului a temei concluzive (numită uneori „a doua" de George Georgescu). „Canonul să nu rupă aici continuitatea frazei pe care coardele trebuie s-o audă în permanenţă". „Cîntaţi, acum ! — (măsura 149, etc.) — la mijlocul arcuşului". În măsura 157, pe primul timp rămîne forte (indicaţie expresă), cu toate că în ştime fusese notat, cu creionul, piano. Efectul următor de pp subito din piano nu scapă atenţiei ca şi deosebirea infinitezimală dintre grupul de 5 şi grupul de 4 note — măsurile 8—9 din Volta I. Fiind vorba de imprimare pe disc... „e recomandabil să respectăm de data asta semnul de repetiţie din partitură". Deci repetă expoziţia (nu e caz rar ! Schumacher făcea acelaşi lucru la Ateneu fără să aibă în vedere cronometrajul). În Volta II, Georgescu ajungea impetuos, „fortissimo" („sempre f = ff de mai înainte) cu optimile cantando [6]), iar în măsurile 201—202 cerea „încă, dar nu accelerați", pentru a sublinia contrastul dinamic următor. Formula viorilor prime, din regiunea măsurilor 205—210, trebuia să se audă clară, melodică şi de fiecare dată parcă „mai încet". Să nu deruteze, mai pe urmă, cresc. scris la coarde ; el este minimal (f şi fp de la contrabas e un indiciu) căci flautul conduce şi apoi fagotul, în pofida suprapunerii melodice a viorilor prime cu violoncelele. (Cele două măsuri dinainte de măsura 225 se vor cînta într-un singur arcuş, în sus). „Nu accelerați !" (flaut şi fagot în măsura 33 etc. optimile, apoi başii la *E*, pătrimile). Cu toate că e tentat să se dezlănţuie „beethovenian", aducîndu-şi parcă aminte că dirijează a IV-a, George Georgescu, după ce pretindea „più" înainte de măsura 260, după aceea opreşte spunînd : „sempre f să nu fie fortissimo" şi temperînd sonorităţile orgiastice mai potrivite „Apoteozei dansului".

La *F* se ajunge cu un diminuendo treptat, gradat (care anihilează efectul de pianissimo *subito)* ; se cîntă spiccato (tempo, non rit !). Dirijorul explică : „dacă pianissimo vine prea devreme este plictisitor pe atîtea măsuri" (275). Aici dialogul trebuie să fie „logic" şi „sempre diminuendo", dispărînd orice senzaţie de împărţire a balansului cu bare de măsuri şi gesturi ca delimitări periodice certe.

Piano-pianissimo, nuanţă foarte rar întîlnită la Beethoven, este, în acest loc, în acelaşi timp o chestiune de dinamică şi un element de o anumită coloristică muzicală să zicem romantică (gîndindu-ne la „Furtuna" din „Pastorala", la „Freischütz" de Weber sau la feerica lui Mendelssohn-Bartholdy) şi chiar impresionistă din punctul de vedere contemporan care înglobează experienţa lui Debussy. Dar să nu ajungem prea departe ; ce precursor a fost Beethoven, primul muzician modern ! A IV-a, prima „romantică" a fost o predecesoare, simfonia a devansat !

Zona măsurilor 281—333 impune o cizelare minuţioasă ; se reia mereu. Sempre pp are aici sensul menţinerii nuanţei dinainte (adică ppp, după cum la D şi în volta 2-a sempre f însemna : mereu fortissimo).

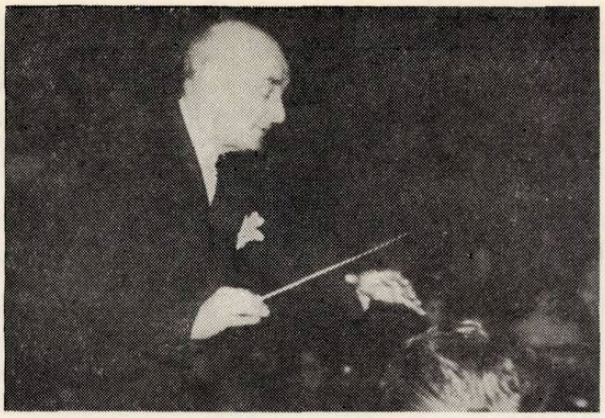
La măsura 280 s-ar putea nota aşa :



Pasajul de la măsura 300 se cere repetat de mai multe ori, ba pentru intonaţie, ba „pentru frază", ba „pentru culoare"... şi iarăşi ! (Un violoncelist cîrcotaş, care abia aştepta să iasă la pensie — ...ca să termine cu toate „poveştile ăstea —", prinzînd un moment prielnic cînd dirijorul insistent îşi amintea elogios de profesorul său de demult Hugo Becker, de la Hochschule für Musik de la Berlin, îi spune ironic : „e greu de cîntat la violoncel ; mulţi s-au lăsat !" „Dacă m-am lăsat, eu am fost obligat ; D-ta ar trebui, în schimb, să te laşi de bună voie" — îi replică George Georgescu).

„Cei de la Streich, care întorc pagina ştimei, în regiunea aceasta să nu cînte" ; un abia perceptibil ritenuto în ultima diviziune a măsurii 304, la flaut (re becar să fie distinct), non vibrato la viorile secunde şi viole pentru a da senzaţia de perfectă continuitate şi în acelaşi timp de stagnare, de linişte, aş zice cosmică, — cum ne putea sugera şi introducerea pe alocuri —, reluarea, apoi a impulsurilor de tempo — însă sempre pp ! — ne duc în reexpoziţie la o cucerire bucuroasă a unui tărîm cunoscut, familiar. La *G* suflătorii să intre sub nuanţa indicată şi să crească apoi repede la fortissimo. Ca să se audă tema cere (măsura 340) oboiştilor să se dubleze iar coardelor forte — pianissimo. În continuare n-am mai avea de consemnat prea multe : sf. din regiunea măsurii 355 se fac jos-sus etc. ; după măsura 360 sf. să fie însoţit de cresc. „că pentru asta e pus de 5 ori !" „Oboiul ! la sempre piano (măsura) trebuie să fie cîmpenesc, simplu, non

[6]) Profesorul Ion Ghiga recomandă aici „la talon" ; este o altă variantă.



In repetiție cu public, încîntat de tema clarinetului, conduce discret coardele (măsura 81)

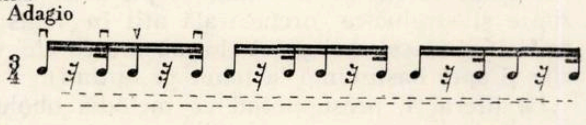
vibrato". Comparînd măsurile de după 395 cu cele de după 120 (în măsura 402 unii cîntau si bemol) dirijorul precizează că e vorba de si becar. „Cine a corectat ? De ce ? Beethoven *a vrut* si becar !" (?)

Înainte de măsura 420 e bine să observăm că timpanul constituie singurul „bas" al temei cursive de la suflători" (în expoziție nu era). „Nu cîntați școlărește sincopele ; ca în 2 nu în 4 (înainte și după măsura 455) !" Interdicția aceasta e bună (vai !) oricînd și oriunde.

Un plus de brio în coda — pe dialog, viorile și bașii să emită la talon iar fraza din registrul grav din regiunea măsurii 485 „să cînte". Din măsura 486 se vor face legături mai scurte pentru a avea forță în crescendo. Cu toate acestea să nu exagerăm ! „Simfonia e subțiratecă".

Partea II, Adagio, iată muzica cu fraze lirice în atmosferă de nocturnă ce convine cel mai mult tipului de „dirijor romantic". În concert, George Georgescu sugerează această ambianță după ce, între părți, temperamentoșii cei mai osteniți și mai voluminoși din orchestră și-au șters sudorile cu batiste mari, asemenea unor drapuri de toreadori, și s-au potolit. Repetiția începe cu precizarea : „Bat mereu în șase dar să nu sacadați motivul ritmic ! „În prima măsură se va începe în jos și se va ajunge la vîrful arcușului cu diminuendo, astfel :

Ex.5
Adagio



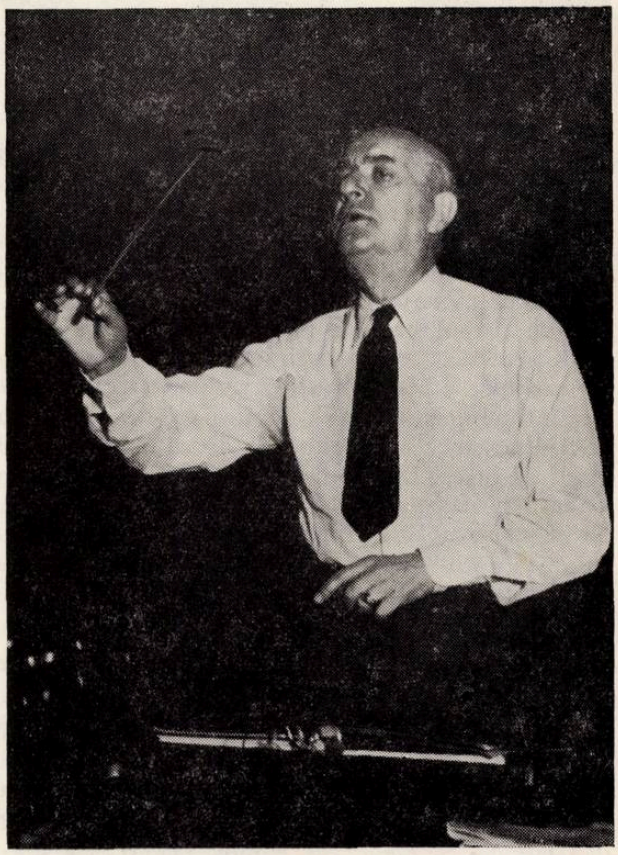
„Mîna pe inimă", înainte de intervenția viorilor prime, privirea suavă, de îndrăgostit, indicația cantabile din partitură și știme, nu se dovedesc suficiente pentru a obține fluența specifică a acestui... „cîntec fără cuvinte". Continuitatea se realizează folosind cît mai mult posibil aceeași coardă *re* pe care vom începe cu degetul 4, pentru a coborî apoi cu degetul 3 pe si bemol și a trece pe *sol* la *mi bemol* și apoi din nou pe *re*, cînd este cazul (recurgînd și la mai rar întrebuințata poziție a II-a !). Prima violină (la propriu și la figurat vorbind) are destul de lucru aici (ca să ne amuzăm, am putea zice că fraza e scrisă ca pentru Orchestra Mantovani [7]). Să nu sune însă în idiomul său tipic, admirat în Piccadilly). Fraza de larg suflu se cere imitată apoi de flaut ca și cum ar fi cîntată fără nici-o respirație iar corul suflătorilor și svîcnetele coardelor să nu-i stînjenească cîtuși de puțin planarea.

F, sf și fp de după *A* trebuiesc înțelese în contextul liric — afectuos al muzicii. La litera *B*, unul din cele mai suave momente ale mișcării, care trebuie pregătit, acompanierea clarinetului să fie fără expresie, fără nici un crescendo pe urcușurile triolelor duble (să se observe că a doua măsură după *B* nu este identică cu a doua după *F* unde intervine un punct pe penultima notă).

Dacă vrem să-l vedem din nou pe Beethoven ca antecesor, să ne gîndim aici la sensualitatea wagneriană din subpămînteanul Venusberg ? N-ar fi o profanare ? Sau, mai bine, să ne lăsăm conduși de clarinet către domeniile nostalgicului

---

[7]) Fiu al unui concert maestru care a cîntat sub bagheta lui Mascagni dar și a lui Toscanini, Mantovani explica succesul lui amintind spusele părintelui și primului său profesor : „Pune sentiment în muzica ta băiete. Muzica fără sentiment este ceva mai multișor decît un zgomot".



In Trio, conducînd suflătorii

In iureşul finalului, la măsura 345 o insulă de lirism (În repetiţie cu public)

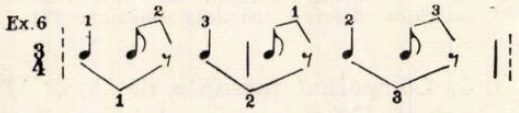
brahmsian, atît de plin de armoniozitate umană !? „Lăsaţi clarinetul să conducă ; viorile prime să palpite ca nişte bătăi de inimă într-o emoţie sublimă". Această... emoţie sublimă îşi atinge deplinătatea în cîntul rotund şi expansiv al suflătorilor (măsura 33) după care şiragurile de treizecidoimi să se depene alene, fără grabă, măsurat de ritmul basilor. Mai este nevoie de explicaţii pentru ca viorile prime să cînte cum se cuvine după *C ?* Explicaţiile se dau firește ; dar sugestiva recomandare : „gîndiţi-vă cum ar cînta aici Enescu !" — are darul de a însufleţi mai mult ca orice. Dirijorul admite, şi chiar cere, un rubato pe care are grijă să-l unifice. Fortissimo şi sf măsura 50 se indică mereu cu dreapta şi cu tot braţul greu într-o expresie dramatică de autentică dîrzenie beethoveniană.

La *D :* „Nu vă faceţi sînge rău că opresc mereu ; aici aşa se întîmplă, la orice orchestră de pe pămînt ; fiţi cît se poate de atenţi la intonaţie !" Se caută digitaţii şi arcuşe (primii încep cu 2 la *D) ;* în măsura 56, folosindu-se extensia, se cîntă toată figura pe o singură coardă ; se practică, pentru facilizare, analogia enarmonică (în loc de *do bemol, la bemol, fa... si, sol diez, mi diez...)* etc., etc.

La *E* partitura se arată aglomerată, dar flautul trebuie să planeze din nou nestingherit, în pianissimo cantabile. În această reexpoziţie n-ar mai fi nimic de adăugat. Adăugînd la perdendo şi o reţinere, un colorando înainte de *G*, dirijorul introduce coda „de astă dată fără vibrato" cu dialogul ei pastoral şi o ultimă exclamaţie lirică.

Prepararea *părţii III*, Allegro vivace, începe cu un „hai, băieţi, ca la concert !" Şi merge destul de bine.

Iată cîteva din notări : dialogul de după măsura 5 să fie fără hiatus, ca şi cele multe care vor urma ; de ex. între vioara I şi II, după repetiţie.



Pe la măsura 30 să se cînte delicat ; în jurul măsurii 40 calm şi fără accente ; iar auftaktul la *A* „să se prindă bine". Cursivitate pe pătrimile legato, raporturi cantitative juste, echilibru şi transparenţă sînt recomandări suplimentare folositoare pentru măsurile 60—70. Măsurile 79 şi 80 pot alcătui, pentru sublinierea motivului la basi, o măsură de trei timpi (de trei doimi).

Trio (un poco meno Allegro) era cîntat uneori de George Georgescu cam prea rar (Dirijorul socotea pe de altă parte, la începutul scherzoului, că metronomul 100 pentru doimea cu punct ar face ca „asta să nu mai fie muzică"). „Eleganţă dar şi umor ţărănesc, bonomie rustică... cam asta trebuie să vedem aici". Viorile prime vor cînta perechile de măsuri pe aceeaşi coardă, *la.* Mai departe, nimic special. (Remarc totuşi că unii din onorabilii filarmonişti nu ştiu de unde s-o ia cînd dirijorul, după încă o oprire, cere : trio II ; neatenţie să fie ?). Şi cu aceasta, să trecem la *final,* Allegro ma non troppo, quasi attacca şi noi, aşa cum a făcut George Georgescu în concert. Nu prea era la prima repetiţie... ma non troppo, căci se accelera mereu [8]). Ce va face mai tîrziu bietul prim fagotist la pasajul care dă emoţii tuturor fagotiştilor din lume ? Tempoul se stabileşte apoi raţional dar jovial, cum ar spune în termeni cotidieni, cronicarul gazetar : „plin de nestăvilit elan tineresc".

Trebuie să fie, incontestabil, o piesă de virtuozitate şi strălucire orchestrală atît în registrul agil cît şi în cel mai greoi (în măsura 26 etc. viorile şi apoi basii cîntă la talon pe optimi).

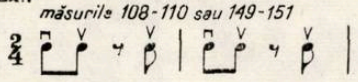
La litera *A*, presupunînd că melodia oboiului şi flautului se aude, „toată frumuseţea stă în notele de la clarinet". Episodul se cere reluat de mai multe ori fiindcă Streich-ul „interpretează", umflă cu crescendo şi vibrato amplu doimile, ceea ce este cu totul contraindicat. Graţie şăgal-

[8]) Mi-am amintit de o „poruncă" din decalogul tînărului dirijor Richard Strauss, maestru şi prieten al lui George Georgescu : „cînd crezi că ai atins maximum de prestissimo, atunci dublează tempo !"

nică, surprize spirituale, pompări pe verticale (în măsurile 66—69 şi 74—77) şi apoi restabilirea iureşului de şaisprezecimi impune reluarea firească a acestui perpetuum mobile de la început, respectîndu-se deci semnul de repetiţie a expoziţiei.

După aceea sînt necesare cel puţin cîteva reluări insistente de la volta II cu viorile prime pînă... „începe să se lumineze intonaţia". În zona măsurilor 105—110 este riscul să se accelereze; ceea ce s-a şi întîmplat la concert! Arcuşele în felul acesta:

Ex.7
măsurile 108-110 sau 149-151



dovedesc prudenţă primordială dar nu exclud necesitatea atenţiei continue şi în piano cu crescendo şi în pianissimo fără crescendo.

Pentru a se încredinţa de reuşita fagotistului prim, dirijorul reia cu tact de departe (măsura 149 sau de la *D)* iar cînd soloul e ratat nu face nici o observaţie. Repetiţia decurge ca şi cum nu ar exista momentul temerar. Cînd este trecut însă cu bine, satisfacţia devine a tuturor. Soloul de fagot se prelungeşte — în loc de ultimele trei optimi — cu pasajul de la violoncele care, trecînd în dublaj, trebuie să se cînte pianissimo (şi spiccato). Grija pentru intonaţie după *E,* la viorile prime, pentru fortissimo *subito* din măsura 211, non crescendo la 215, unde clarinetul din acompaniament trebuie să cînte staccato însă dolce — şi alte cîteva amănunte, asigură ajungerea la *G* „Aici viorile prime au iarăşi de lucru; noroc că de data asta în piano şi nu în pianissimo". Dar intonaţia e intonaţie, în orice nuanţă! Aşa că este bine ca pasajul să se repete de cîteva ori, mai întîi rar şi apoi din ce în ce mai repede pînă ajungem în tempo curent.

După clarinet, fagotul prim mai are, în măsura 300—301, puţin de... transpirat! Vine rîndul, după fermata, violoncelistilor şi contrabasiştilor: Se reia mereu cu ei din măsura 319 „fiindcă nu poate rămîne... mormăială: trebuie cîntat clar intonat şi în pianissimo sempre, ager, bine măsurat!"

Către *H,* George Georgescu anima vizibil întreaga orchestră pentru ca la pianissimo să respecte tradiţia „prelungind pauza generală (din măsura 345) şi cîntînd ce urmează într-un Andante... „Ca o poveste" cu epilog alungit bătrîneşte.

Bătrînul maestru izbucnea apoi pe neaşteptate, vulcanic, încheind simfonia într-un iureş contagios de bună dispoziţie. Şi ovaţiile publicului, la concert, i-au răsplătit pe toţi cei de pe scenă pentru zecile, poate sutele de reluări din repetiţii — mai ales în finalul acestei capodopere beethoveniene.

PAGINI DE ISTORIE

Şcoala muzicală de la Putna

— 500 de ani de existenţă a ctitoriei lui Ştefan cel Mare —

de Gheorghe Ciobanu

Din întreaga cultură artistică medievală românească, domeniul care impune o cunoaştere incomparabil mai largă decît pînă acum este, fără îndoială, cultura muzicală. Acest lucru se vede clar, între altele, şi din volumele II şi III ale tratatului de „Istoria României" în care, la capitolele privitoare la cultură, se tratează pe larg — relativ vorbind — despre literatura populară şi cultă, despre arhitectură, scluptură şi pictură, despre artele decorative etc., dar cu totul nesatisfăcător despre arta muzicală. Ceva mai mult, în timp ce începuturile arhitecturii sînt impinse pînă în secolul al IX-lea, iar ale literaturii slavo-române în secolul X, despre muzică ni se vorbeşte cu începere doar din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Din această perioadă ni se menţionează numele a patru muzicieni care au activat în parte în Transilvania. Aceştia sînt: Valentin Balassi, Sebastian Tinodi, Valentin Bakfark şi Ieronim Östermayer [1]. Datele — de altfel de minimă importanţă — ce ni se dau din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, se referă tot la Transilvania [2]. Pentru Moldova şi pentru vechea Ţară Românească, asemenea date încep numai către sfîrşitul secolului al XVIII-lea [3]. În mod indiscutabil, nu sînt de vină redactorii paginilor privitoare la arta muzicală, deoarece nu au dispus de informaţii mai multe şi mai bune. Cauza primă a acestei rămîneri în urmă a istoriografiei muzicale este — după cum credem — lipsa de preocupare în această direcţie a muzicologiei româneşti. La aceasta a contribuit, în măsură destul de mare, concepţia că artă muzicală cultă se poate numi numai cea de tip occidental, nu şi cea de tip bizantin, dar şi faptul că aceasta din urmă ni s-a transmis într-o notaţie care doar în secolul nostru a început să fie descifrată.

Cercetările întreprinse în ultimii ani, cu sprijinul Uniunii Compozitorilor, au dus la descoperirea unor manuscrise cu semiografia bizantină care ne-au permis să stabilim existenţa, pe pămîntul românesc, a trei şcoli muzicale în perioada medievală, dintre care cea mai veche a fiinţat la Putna. Despre această şcoală va fi vorba în cele ce vor urma.

La începutul decadei a noua a secolului trecut, prof. Emil Katuţniacki a descoperit un manuscris muzical la Putna care conţinea numeroase criptograme — problemă care îl interesa — şi pe care l-a cercetat din acest punct de vedere [4].

În anul 1901, A. I. Iacimirskij publică un studiu asupra unui alt manuscris muzical putnean — o copie a celui de mai înainte, după cîte se pare — aflat la Moscova în biblioteca P. I. Ščukin. În studiul său, Iacimirskij se referă şi la un al doilea manuscris, de aceeaşi origine, pe care-l avea în biblioteca proprie. Din cauza volumului său redus — numără doar patrusprezece foi — a fost considerat ca făcînd parte integrantă din manuscrisul Ščukin, cu atît mai mult cu cît era scris de acelaşi călugăr, protopsaltul Eustatie de la Putna. Ca şi Katužniacki, Iacimirskij urmăreşte numai scrierea glagolitică şi criptogramele, reproduce totuşi două pagini cu notaţie muzicală [5].

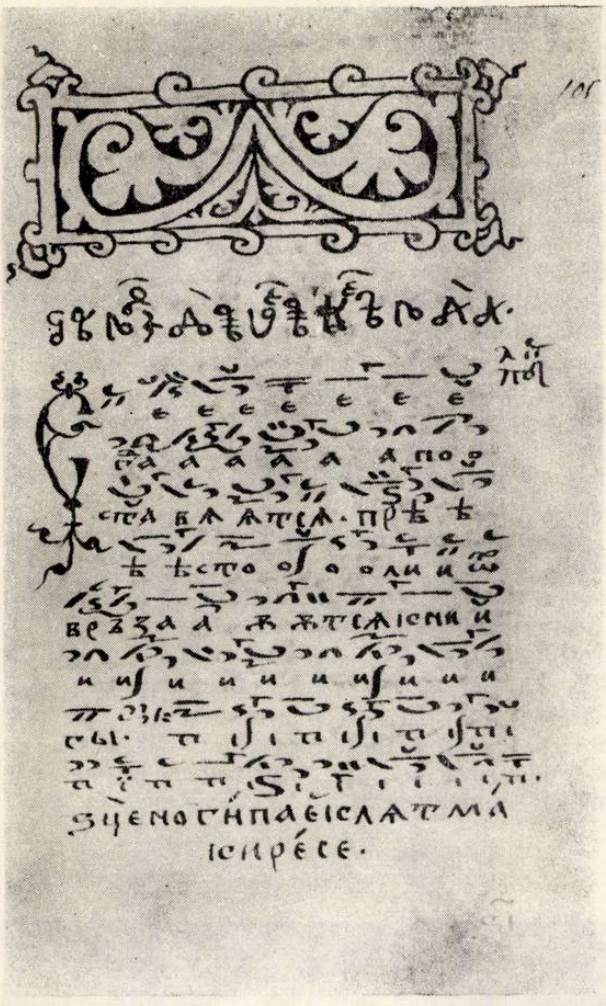
Din aceste studii — dar şi din altele [6] — unele date au pătruns în studiile slaviştilor români [7], iar de la aceştia au fost preluate de istorici [8] şi de muzicologi [9].

Pornindu-se de la existenţa manuscriselor amintite, apoi de la o scrisoare a lui Alexandru Lăpuşneanu, trimisă la 6 iulie 1558 comunităţii ortodoxe din Lemberg — prin care, între altele, o invită să trimită la Suceava patru tineri care să înveţe aici „cîntarea greacă şi sîrbă" [10] — s-a acceptat ideea existenţei în secolul al XVI-lea a unei şcoli muzicale la Putna. S-a spus mai de mult, bineînţeles, că mănăstirile au avut încă de la organizarea lor şcoli de slovenie, în care se învăţa şi cîntarea [11], dar despre o şcoală muzicală special organizată s-a început să se vorbească doar de prin anul 1940. G. Breazul este primul care admite că la Putna a existat o „organizaţie şcolară specială" în care se preda muzica, nu dispunea încă de dovezi certe cu privire la modul de organizare a acesteia — după cum nu dispunem nici astăzi — şi nu avea cunoştinţă despre existenţa aici a unei activităţi componistice. Aceasta l-a determinat să considere — ca şi alţii de altfel [12] — că activitatea dascălilor de la Putna se redusese, în afară de predare, la copierea „unor manuscrise mai vechi, foarte puţin probabil de origine muzicală românească" [13].

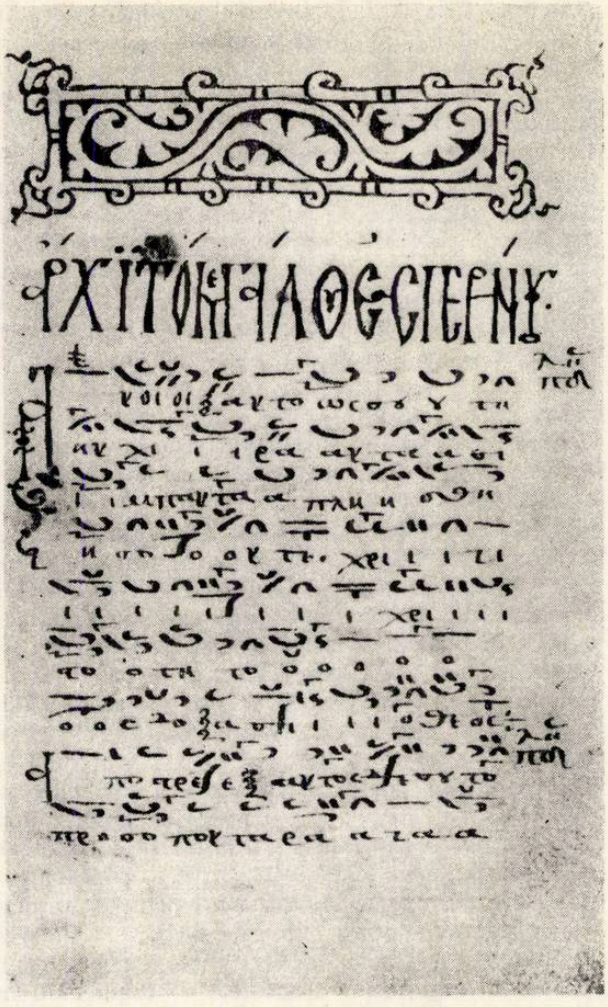
Într-o lucrare apărută în 1953 la Copenhaga, Raina Palikarova Verdeil susţine, de asemenea, că manuscrisul putnean cercetat de Iacimirskij nu este decît o copie de pe un manuscris bulgar, adus în Moldova de călugări care s-au refugiat aici după desfiinţarea celui de al doilea ţarat bulgar de către turci [14]. Autoarea spune că nu cunoaşte manuscrisul decît din studiul lui Iacimirskij, îşi fundează însă afirmaţia pe de o parte pe faptul că unele cîntări din manuscris sînt în limba slavonă, iar pe de altă parte pe faptul că unele note tipiconule — mai ales cele care se referă la psalt — sînt în limba greacă. Psaltul bulgar ar fi procedat astfel pentru că — afirmă Palikarova — „îi era mai comod să folosească limba şi terminologia greacă, pe care le învăţase probabil făcîndu-şi instrucţia muzicală cu meşteri greci" [15].

R. Pava a arătat — în mod convingător, după părerea noastră — într-un articol apărut în „Studii şi materiale de istorie medie" [16], că manuscrisul în discuţie, încheiat de Eustatie Protopsaltul pe data de 11 iunie 1511, nu este nicidecum o copie după altul mai vechi, deoarece conţine creaţii muzicale autohtone, precum şi un imn închinat sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava, care n-a putut fi compus decît după 1402, an cînd i-au fost aduse moaştele în cetatea de scaun a Sucevii, deci ulterior căderii Bulgariei sub turci. Creatorii autohtoni la care se referă Pava sînt monahii Agathon, Agolion şi mai ales Eustatie care, după cum se specifică la sfîrşit, „a scris această carte de cîntece din creaţia sa" („ot tvorenia svoju..."). Specificarea ne îndeamnă să credem că în această carte se găsesc în majoritate creaţii ale lui Eustatie — numai patru cîntări sînt străine, după cum se arată, iar două aparţin celor doi monahi menţionaţi — nu vom şti însă cu certitudine decît după o cercetare temeinică.

Originea românească a lui Eustatie ne este dovedită — după cum arată şi Pava — de felul cum sînt articulate unele substantive ca: *aliluiarele* („zde počinaetsja aliluiarele" — ms. f. 40 v), *Cratimele* („zde počinaetsja kratimele" — ms. f. 105 r), *filtele* („ms. f. 140"). Dacă autorul manuscrisului ar fi fost bulgar, sau acesta n-ar fi decît o copie fidelă a unuia anterior — cum susţine R. Palikarova Verdeil — nu s-ar fi produs asemenea inadvertenţe. Se verifică şi prin acest



Pagină din ms. lui Eustatie, în care se specifică jos, cu scriere, secretă: „Aici încep cratimele", cu articularea românească a substantivului cratimă.



Pagină din ms. lui Eustatie Protopsaltul, în care se indică începerea cîntărilor de la Vecernia mare.

manuscris constatarea că influenţa limbii române asupra celei slavone de la noi se face tot mai simţită începînd încă din secolul al XV-lea [17].

Din cele de pînă acum, avem oarecum dovada existenţei şcolii muzicale de la Putna. Toţi cei care susţin această existenţă au avut totuşi unele rezerve — iar aceasta pe bună dreptate — din cauză că nici unul nu avea cunoştinţă de existenţa şi a altor manuscrise putnene, şi — cu o singură excepţie [18] — nici unul nu văzuse manuscrisul despre care vorbea. În timpul de faţă ştim că în afară de manuscrisele de la Moscova şi Leningrad, mai există cîte un manuscris provenind de la aceeaşi şcoală, la Putna, la Dragomirna şi la Iaşi. A. I. Iačimirskij afirmă că la „Muzeul Naţional de Antichităţi" din Bucureşti existau, mai la începutul secolului nostru, alte două manuscrise cu notaţie „identică" celei a manuscrisului Ščukin [19], peste care încă nu am dat. Să mai reţinem că, în studiul amintit, Emil Katužniacki spune că la Putna găsise „un irmologhion greco-slav compus din şase volume inegale" şi că volumul cercetat de el era ultimul dintre acestea trecut în inventar [20]. De aici rezultă că la Putna s-au scris destul de multe manuscrise muzicale, dintre care numai despre cinci ştim că există cert, aşteptînd ca cercetările să ne scoată la iveală şi pe celelalte. Dar un număr atît de important de manuscrise nu poate fi decît rezultatul unei activităţi îndelungate. Amintim deocamdată că manuscrisul de la Iaşi datează din 1543, fiind scris deci la interval de 32 de ani de cel din biblioteca Ščukin.

Ca dovadă că activitatea componistică nu a fost inferioară celei de alcătuire şi de scriere a manuscriselor, adăugăm la numărul celor trei psalţi întîlniţi în manuscrisul Ščukin pe următorii: *Paisie*, monah şi *cîntăreţ* de la Putna, care în anul 1504 a scris un minei pentru mănăstirea Dobrovăţ, la cererea lui Ştefan cel Mare, [21] pe *Antim, Ştefan, Loghin, Ioasaf*, care cu toţii figurează cu cîntări în manuscrisul de la Iaşi, pe care l-a terminat de scris, în anul 1543, *Antonie Protopsaltul Putnei*. La numeroase cîntări din acest manuscris este menţionat ca autor Eustatie [22]. Numărul melurgilor putneni trebuie să fi fost

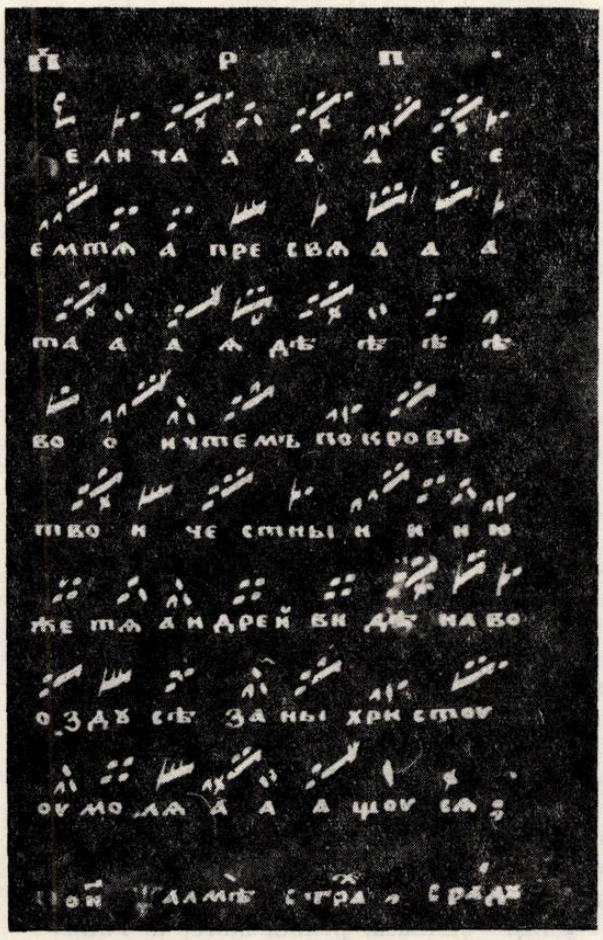
desigur mai mare — probabil că manuscrisele de la Putna şi Dragomirna, pe care încă nu am reuşit să le fotografiem, ne vor oferi şi alte nume — dat fiind faptul că exista aici un corp al cîntăreţilor bisericeşti organizat după modelul bizantin. Calitatea de protopsalt a lui Eustatie, iar mai înainte de *demestic* (domestikos), deci de conducător al cîntăreţilor uneia din străni, ni se pare concludentă. Existenţa acestui corp de cîntăreţi devine de înţeles dacă avem în vedere că ne aflăm într-o perioadă — cel puţin pentru timpul lui Ştefan cel Mare şi al urmaşilor săi apropiaţi — în care domnitorii fundau biserici şi mănăstiri, care trebuiau să fie înzestrate cu personalul necesar, iar acesta nu putea fi format decît în şcoală.

Din amintita scrisoare a lui Alexandru Lăpuşneanu către comunitatea ortodoxă din Lemberg rezultă că şcoala de la Putna se bucura de un bun renume şi peste graniţă. Nu este vorba, prin urmare, de o simplă şcoală ce îndeplinea un rost local, ci de o şcoală ce se impunea chiar lumii ortodoxe din afara graniţelor „Moldovlahiei", cum spunea Eustaţie Protopsaltul. Acest adevăr ne este confirmat şi de către influenţa indiscutabilă — după cum vom vedea — pe care şcoala de la Putna a avut-o asupra muzicii religioase ruseşti. Dar pentru a se înţelege mai bine ce va urma, considerăm că sînt necesare cîteva cuvinte asupra notaţiei şi a cîntării religioase ruseşti.

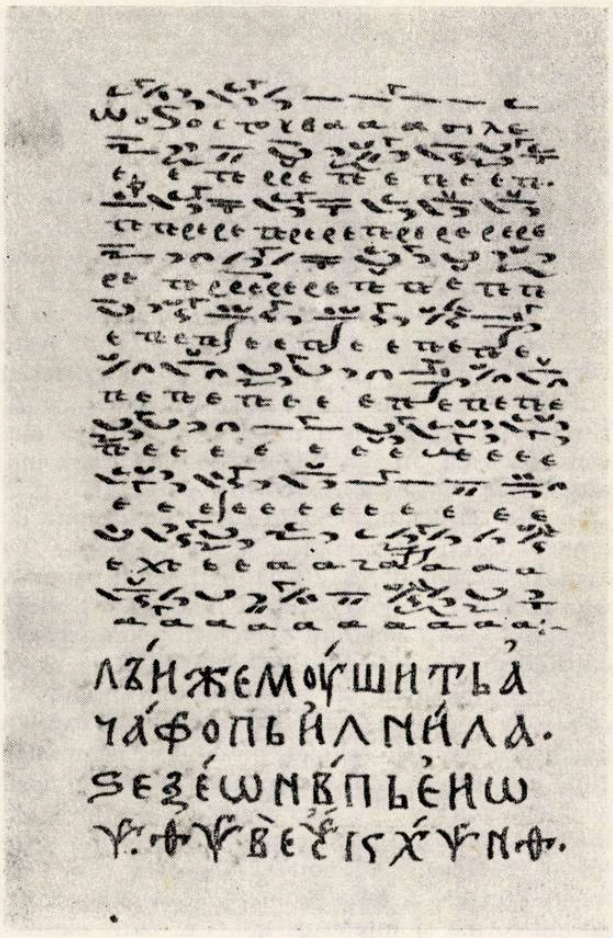
O dată cu creştinarea lor, ruşii au primit de la Bizanţ şi muzica de cult, iar o dată cu aceasta notaţiile ecfonetică şi pe cea cunoscută sub denumirea de „arhaică bizantină" („early byzantine"). În prima jumătate a secolului al XI-lea, vin şi se stabilesc în Rusia trei cîntăreţi greci, trei „demestikî" („domestikoi"). Aceştia aduc, pe lîngă cîntări noi, şi o notaţie mai evoluată care este cunoscută în Rusia pînă către secolul al XVIII-lea sub denumirea de *„demestvennaja notaţija"* [23].

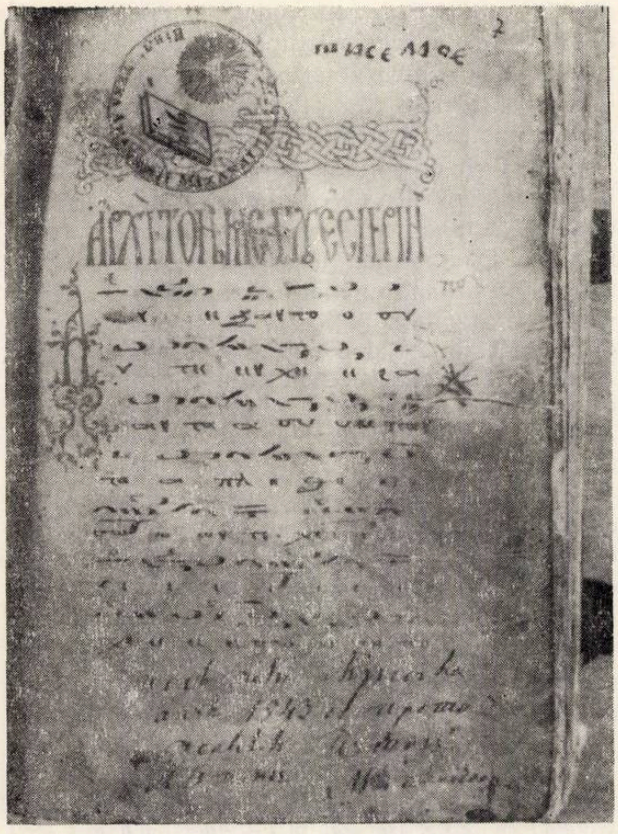
Pînă în secolul al XVI-lea, nu se întîmplă nimic deosebit în muzica rusă, nici în ceea ce priveşte melodia şi nici în ceea ce priveşte notaţia. În acest secol îşi face apariţia o nouă notaţie : *„notaţija putevaja"* [24]. Ambele notaţii — despre care se recunoaşte că sînt de origine bizantină — sînt cuprinse sub denumirea de „Krjuki" sau „znamenni". Ce este cu această notaţie „putevaja ?"

M. 3988 din Biblioteca V. I. Lenin care cuprinde „Pripelele lui Filotei", fostul logofăt al lui Mircea cel Bătrîn, cu notaţia numită în unele manuscrise „znameni putnago".



Pagină din ms. lui Eustatie în care se spune, cu scriere secretă : că „acest Heruvic al lui Agathon a fost scris de demesticul Eustatie".





Pagină din ms. nr. 26 de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași, pe care se află datarea și semnătura lui M. Kogălniceanu.

Într-un catalog al manuscriselor rusești din Biblioteca Lenin, din Moscova [25], întîlnim deseori cuvintele: *put', putevoi, putnîi.* La indicele de „nume și denumiri" (ukazatel' imen i nazvanii") al acestui catalog, la cuvîntul „put'" te trimite la „raspev putevoi"; iar dacă mergi la acesta, găsești: „raspev putnîi (putevoi)". Se face deci apropiere între toți acești termeni. Dacă ar fi să luăm termenii în accepțiunea lor obișnuită, ar fi să înțelegem că în cazul termenului „put'" este vorba de „drum", „cale", iar în cel al expresiei „raspev putevoi" ar fi vorba de „cîntec de drum". Nu trebuie să pierdem din vedere însă că aici este vorba de cîntare religioasă — la fiecare manuscris se specifică: „Sbornik pevčeskii", deci „Colecție de cîntări" bisericești, nicidecum de lume —, iar pentru notație se menționează: „na krujokovîh notah", sau „na bezlineinîh notah", deci cu note „krujuki", sau cu note „fără linii de portativ". Ceva mai mult, întrucît manuscrisele cuprind cîntări din diferite perioade, deseori întîlnim specificarea că melodiile sînt notate în „demetsvo" sau în „put'". În cazurile în care în manuscris se dau semnele notației, găsim mențiuni ca: „imena putnago znameni" [26], sau „imena znameni putnago" [27]. Menționez că majoritatea manuscriselor din acest catalog datează din secolul al XVII-lea, cînd notația muzicală rusă evoluase, semnele îndepărtîndu-se de original și căpătînd forme și înțelesuri noi. Cu toate acestea, din compararea notației acestor manuscrise, [am primit, prin bunăvoința și mijlocirea tovarășului academician prof. Emil Condurachi un microfilm cu 146 de imagini tocmai din aceste manuscrise] — cu cea a manuscriselor putnene, se constată asemănări indiscutabile, multe semne fiind identice. Așa fiind, considerăm că prin „notatija putevaja", „put'", sau „putnîja" trebuie să înțelegem notația putneană preluată de ruși odată cu cîntările melurgilor moldoveni. Cînd „pripelele" lui Filotei, fostul logofăt al lui Mircea cel Bătrîn, circulă în manuscrise rusești [28]; cînd Grigore Țamblac a activat atît la Suceava cît și la Kiev; cînd un Petru Movilă a fost mitropolit la Kiev, și cînd, în întregul ev mediu religia unea pe oameni mai mult decît naționalitatea, nu trebuie să ne mire că s-a produs un asemenea împrumut. Că au pătruns și cîntări, nu numai notația, ne spun mențiunile ca: „putevoi raspev poem" [29], „veličanie na Blagoveștenie, putevogo raspeva" [30], „Zadostviniki putnîia" [31] etc.

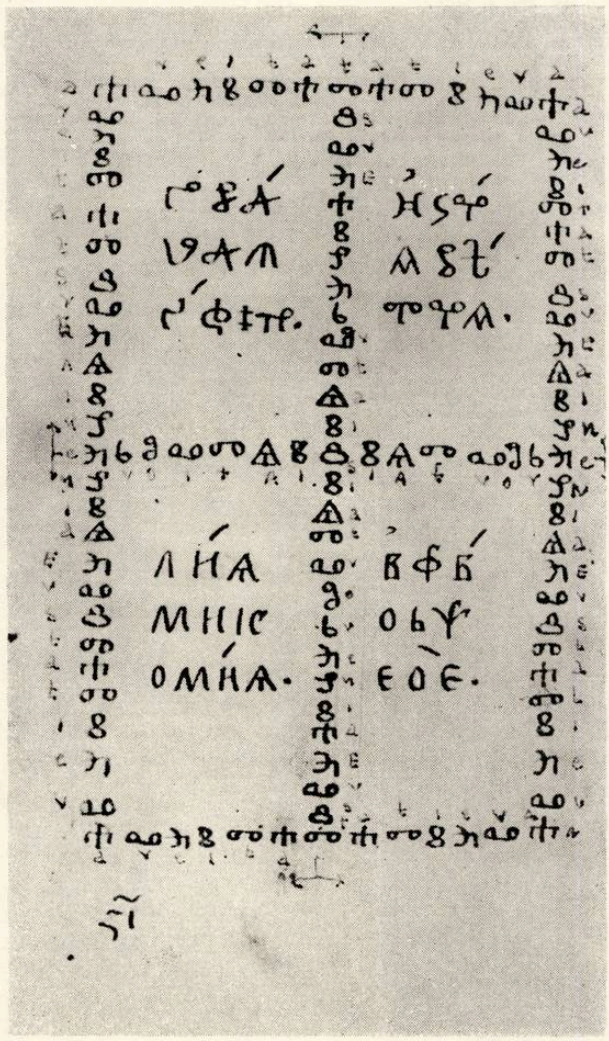
Începînd cu secolul al XVII-lea, muzica religioasă rusă evoluează și ea sub influența muzicii italiene. Se introduce cîntarea pe voci, folosind de obicei notația liniară, dar uneori notația „krujuki". Asemenea muzicii polifonice medievale, se pornește de la „cantus firmus", iar acest cantus firmus se obține prin simplificarea vechilor melodii bisericești, care primesc denumirea de „znamenij raspev", sau simplu „raspev". Dar după originea melodiei, acești „raspevi" se numesc: bălgarski, grečski, moskovskij, novgorodskij, kievskij, dar și *putnevskij*. După ce enumără toate aceste denumiri Palikarova Verdeil — la care ne-am mai referit — spune că raspevii „kievo-pečerskij și putnevskij" provin „din două mănăstiri celebre", [32] fără să indice locul de așezare al celei din urmă. Nu poate fi vorba însă de altă mănăstire decît de Putna românească.

Dacă manuscrisele găsite dovedesc existența indiscutabilă a școlii muzicale putnene, cele de mai sus grăiesc suficient despre prestigiul său mare, cu toate că cronicile interne nu spun un cuvînt despre această realizare deosebită a poporului nostru.

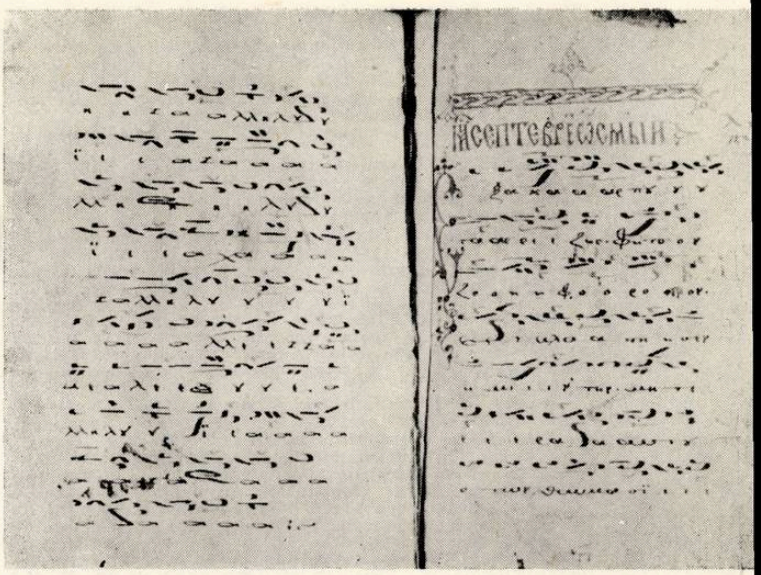
Întrebarea care se pune acum este: de cînd și pînă cînd a ființat această școală?

Dacă manuscrisul păstrat la Moscova a fost încheiat în iunie 1511 — după cum specifică Eustatie însuși [33] pe cînd acesta era protopsalt, iar o creație a lui Agathon a fost notată de același Eustatie pe cînd era doar „demestik" (domestikos) [34], urmează că putem plasa începutul școlii muzicale de la Putna mai înainte, pe vremea cînd încă trăia Marele Ștefan. Pentru această perioadă pledează, de altfel, înflorirea tuturor artelor care, sub domnia acestui strălucit domnitor, s-au bucurat de condițiuni politice, economice și sociale optime de dezvoltare. Dacă facem însă legătura între Ioasaf, melurgul menționat în manuscrisul de la Iași [35] și Ioasaf primul stareț al Putnei —

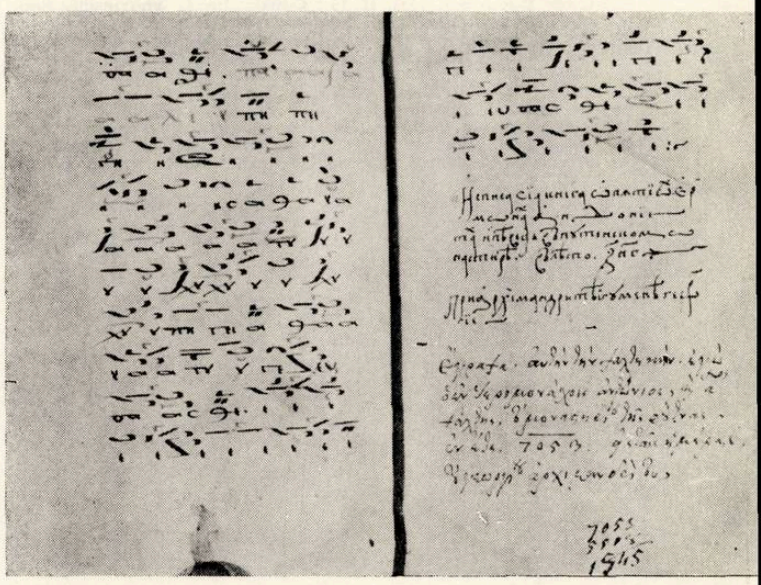
dăm totul ca ipoteză ce rămîne să fie verificată, menţionînd în acelaşi timp că pentru perioada respectivă nu am întîlnit un alt Ioasaf în cataloagele de melurgi ce ne-au fost accesibile — ar însemna că şcoala de la Putna ar avea rădăcini mai vechi, Ioasaf fiind adus de la Neamţul, şi că pe timpul lui Eustatie şi a urmaşilor săi imediaţi a atins doar punctul culminant de înflorire. Din cauza lipsei de documente, întîmpinăm aceeaşi greutate şi în ceea ce priveşte durata acestei şcoli. Dacă luăm în consideraţie totuşi afirmaţia lui Dorothei al Monemvasiei — care a vizitat Moldova în anul 1576 însoţind pe Ieremia patriarhul Constantinopolului — că Petru Şchiopul, domnitorul de pe atunci, iubea muzica şi „avea un iscusit dascăl de cîntări",[36] putem admite că şcoala muzicală de la Putna s-a stins către sfîrşitul secolului al XVI-lea, pe măsură ce viaţa politică, socială şi culturală a ţării devenea tot mai precară din cauza oprimării otomane crescînde. Această durată de aproape un secol ne explică renumele şi influenţa de care s-a bucurat cîntarea putneană în Rusia pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea.



Pagină din ms. lui Eustatie în care, pornind de la centru spre margine, se spune: „Aceasta este lucrarea lui Eustatie".



Pagină din ms. nr. 26 de la Biblioteca Centrală Universitară din Iaşi în care se menţionează începutul cîntărilor pe luna septembrie.



Pagină din ms. nr. 26 de la Biblioteca Centrală Universitară din Iaşi, în care se specifică numele autorului: Ieromonahul Andronie de la Putna şi data.

Ce însemna această şcoală pe vremea aceea? Desigur, o realizare extraordinară.

Comunicarea de faţă a urmărit să ridice perdeaua uitării de pe o însemnată latură a bogatei activităţi desfăşurate în strălucitul centru cultural care a fost Putna, de la a cărui întemeiere se împlinesc 500 de ani, vrînd să însemne în acelaşi timp un pios omagiu adus Marelui său fondator.

NOTE

1 *Istoria României*, vol. II, Edit. Acad. R.P.R., Bucureşti 1962, p. 1054.
2 Idem, vol. III, Edit. Acad. R.P.R., Bucureşti, 1964, p. 313.
3 Idem, vol. III, op. cit., pp. 1119—1120.

4 Prof. Emil Katuzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883.
5 A. I. Iacimirskij, *Kirilovskie notniie rukopisi sglagoliaskimi tainspisnîmi*, în „Drevnosti trudî slav. kom. imperat. Mosk. arheol. obscestva", III, 1901, pp. 149—163. Studiul este reprodus împreună cu alte cinci, în *Sest statej po slavianskoj i russkoj pismenosti*, Moskova, 1901.
6 E. T. Karskij, *Očerk slav. kiril. paleografii*, Varşovia, 1901.
7 Ilie Bărbulescu, *Curentele literare la Români*, Edit. Casei Şcoalelor, 1928; D. P. Bogdan, *Din paleografia slavo-română*, în „Documentele privind istoria României", Introducere, I, Edit. Academiei R.P.R.
8 R. Pava, *Cartea de cîntece a lui Eustaţie de la Putna*, în „Studii şi materiale de istorie medie", vol. V, 1962, pp. 335—347; *Istoria literaturii române*, I, Edit. Acad. R.P.R., Bucureşti, 1964, p. 264. — Din studiul lui Pava rezultă că el a cercetat cu atenţie cel puţin criptogramele date în studiile lor de Kaluţniacki şi de Iacimirskij. Numai aşa a putut ajunge la unele concluzii juste. Aici se găseşte tot ce s-a scris mai valoros pînă acum despre Eustaţie Protopsaltul şi despre existenţa unei şcoli muzicale la Putna.
9 G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova, [1941], pp. 50—51; Idem, *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti*, în „Anuarul pe 1941—1942", Bucureşti (1943), p. 6 (Conservatorul regal de muzică şi artă dramatică din Bucureşti); Idem, *Istoria muzicii româneşti*, Tip şi Lit. Învăţămîntului, 1956, pp. 60—61 (Ministerul Culturii, Conservatorul „Ciprian Porumbescu"); R. Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963 p. 98; Gh. Ciobanu şi C.C. Ghenea, *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, în „Muzica", 14 (1964) nr. 5—6, pp. 60—61; C.C. Ghenea, *Creaţii muzicale în veacurile trecute*, în „Muzica", 14 (1964) nr. 5—6, p. 63.
10 *Documente privitoare la istoria românilor*, Urmare la colecţiunea lui Eudoxiu de Hurmuzachi, *Supliment II*, vol. I Documente culese de I. Bogdan, Bucureşti 1893, p. 208.
11. N. Iorga, *Istoria învăţămîntului românesc*, Edit. Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1928, p. 15; Constantin I. Andriescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova*, Iaşi, 1935, p. 3.
12 Ilie Bărbulescu, *Curentele literare la români*, op. cit., p. 246; *Istoria literaturii române*, op. cit., p. 264. R. Pava consideră şi el acest manuscris ca o „copie parţială" (v. op. cit. în nota 8, p. 341).
13 G. Breazul, *Învăţămîntul muzical...*, op. cit. p. 6.
14 R. Palikarova Verdeil, *La musique byzantine chez les bulgares et les russes* (du IX au XIV siècle), Copenhaga, Einar Munksgaard, Boston, Byzantine Institut, 1953, p. 215.
15 Id., ibid., p. 216. — Menţionez doar — deşi ar merita să insist — că diferenţa dintre numărul cîntărilor slavone şi al celor greceşti este foarte mică în acest manuscris: 164 pagini în slavonă, iar 149 în greacă. Spre deosebire de aceasta, manuscrisele de la Putna, Dragomirna şi Iaşi sînt în întregime greceşti, foarte puţine texte slavone fiind — ca în cazul manuscrisului de la Iaşi — adăugate ulterior alături de cele greceşti. Aceasta dovedeşte că în biserică se cînta chiar în începutul secolului al XVI-lea mai mult greceşte decît slovenește, chiar dacă cărţile de ritual continuau să fie în slavonă. Iar dacă avem în vedere că cele mai vechi manuscrise muzicale păstrate în Rusia şi Bulgaria sînt greceşti, putem conchide că în biserica de răsărit s-a cîntat totdeauna şi greceşte în ţările de limbă slavă.
16 Vezi nota 8.
17 Vezi *Viaţa feudală în Ţara Românească şi în Moldova* (sec. XIV—XVII), Bucureşti, 1957, pp. 404—405.
18 Singur C.C. Ghenea (vezi nota 9) dispune, ca şi subsemnatul de un microfilm primit din U.R.S.S.
19 cf. Palikarova Verdeil, op. cit., p. 218.
20 Emil Katuzniacki, op. cit., p. 5.
21 *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova*, op. cit., p. 504..
22 Iaşi, Biblioteca Centrală Universitară, ms. grec nr. 26.
23 R. Palikarova Verdeil, op. cit., p. 72.
24 Sobranija I. V. Razumoskogo i V. F. Odoeskogo Arhiv I. V. Razumoscogo opisanija, pod redakţiei I. M. Kudrjanţeva, Moscova, 1960, p. 12 (Ministerstvo Kulturi R.S.F.S.R., Gosudarstvennaja ordena Lenina Biblioteka S S S R imena V. I. Lenina, Otdel rukopisei).
25 Ibid.
26 Ibid., p. 55 (ms. nr. 15, punct. 1 d).
27 Ibid., p. 62 (ms. 19, punct. 8).
28 Vezi *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova*, op. cit., p. 517.
29 Sobranija D. V. Razumaskogo..., op. cit. p. 99.
30 Idem, p. 188.
31 Idem, p. 112.
32 R. Palikarova Verdeil, op. cit., p. 75.
33 Moskva, Gosudarstvenîi istoriceskij Muzei, Fond Sčukin, Ms. 350, f. 158[r].
34 Ibidem, f. 45[v].
35 Iaşi, Biblioteca Centrală Universitară, ms. grec nr. 26, f. 173[v].
36 Episcopul Melchisedec, *Memoriu pentru cîntările bisericeşti* din România în B.O.R., 6 (1882), p. 13.
37 N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, I Ed. a II-a, revăzută şi întregită, Bucureşti, 1925, p. 92.

Olivier Messiaen

— compozitor francez contemporan —

de Gheorghe Costinescu

Importanţa unanim recunoscută a lui Olivier Messiaen în calitatea sa de compozitor, teoretician, interpret şi pedagog, precum şi neobişnuita anvergură şi complexitate a personalităţii sale sînt greu de definit în numai cîteva pagini.

Voi încerca în cele ce urmează, să precizez cum se situează Messiaen în cadrul muzicii franceze, în ce măsură a fructificat elemente din cultura muzicală a altor popoare sau din muzica prezentă şi cea din trecut şi, în general, care sînt izvoarele — chiar extramuzicale — care au concurat la formarea gîndirii sale, determinînd în bună parte şi modul său de a compune.

Voi căuta, de altfel, să pun accentul tocmai pe această gîndire în muzică, pe ce aduce ea nou în contextul preocupărilor compozitorilor de astăzi şi, în ultimă instanţă, pe ceea ce este mai important, pe creaţia propriu-zisă.

★

Nu trebuie să uităm, înainte de a-l considera alături de celelalte mari nume ale muzicii contemporane, că Olivier Messiaen este în primul rînd un compozitor francez.

Spun aceasta, pentru că muzica sa, cu toată noutatea pe care o prezintă, însumează în bună măsură atributele ce au caracterizat şi în alte epoci muzica franceză.

S-a emis în repetate rînduri părerea,[1]) conform căreia specificul muzicii şi în general al artei franceze ar depinde mai mult de concepţia tipic statică asupra vieţii, în care demn de a fi luat în seamă se dovedeşte mai ales ceea ce este finit, realizat şi mai puţin ceea ce este în devenire sau transformare. Cu totul opus va fi din acest punct de vedere specificul artei şi în speţă, al muzicii germane, care punînd accentul tocmai pe această transformare către un stadiu superior, pe evoluţie, se va încadra cu precădere într-o concepţie cinetică asupra vieţii.

De aici transparenţa, precum şi claritatea primei muzici, care, bazată pe o arhitectură ce nu se ascunde, exprimă de obicei o anume stare psihică, în contrast cu complexitatea structurală în continuă devenire a celeilalte, în care sînt puse pe prim plan frămîntările sufleteşti generate de forţele contrarii.

Aceste delimitări nu trebuiesc desigur absolutizate, exprimarea unor frămîntări sufleteşti în devenire fiind foarte frecventă într-o artă romantică aşa cum o întîlnim spre exemplu la Berlioz, deşi francez, în simfonia sa „Fantastica". În linii mari însă, făcînd abstracţie de diferitele fluctuaţii de curent, epocă sau individualitate, părerea expusă mai sus pare justificată. Ea explică de altfel şi ataşamentul mai tuturor compozitorilor francezi faţă de fluiditatea desfăşurării melodice, mai aptă de a exprima cît mai direct puritatea simţămintelor, precum şi o anume seninătate. Echilibrul şi supleţea unor melodii create în Franţa Evului mediu vor caracteriza şi melodica unor compozitori ai secolului XX (s-a făcut în acest sens o paralelă între Dufay şi Ga-

[1]) Părere expusă pe larg în cap. „La musique française après Debussy" din „La musique moderne" de Paul Collaer.

briel Fauré), în cazul lui Messiaen fiind semnificativă declarația sa de la începutul tratatului apărut în 1942 „Technique de mon langage musical", în care proclamă suveranitatea melodiei asupra celorlalte elemente ale discursului muzical: „Știind că muzica este un limbaj, vom căuta mai întîi să facem melodia să vorbească. Melodia este punct de plecare. Să rămînă suverană! Și oricare ar fi complexitatea ritmurilor și armoniilor noastre, ele nu o vor antrena pe drumul lor, ci dimpotrivă, îi vor da ascultare ca niște servitori fideli".

Tendința spre contemplativ și deci spre descriptiv, spre evocare, ce a determinat rafinamentul sonor atît de prezent în muzica franceză culminînd în așa zisul impresionism, va avea o mare pondere în creația lui Messiaen, el fiind un mare inventator de structuri sonore, pornind însă în bună parte de la cele vechi. „Noi nu vom arunca vechile reguli ale armoniei și formei — continuă Messiaen la începutul aceluiași tratat —, să ni le amintim mereu, fie pentru a le observa, fie pentru a le dezvolta, fie pentru a le adăuga altele și mai vechi (cele caracteristice pentru cantus planus și ale ritmicei hinduse) sau mai recente (cele sugerate de Debussy și de întreaga muzică contemporană)".

Această frază este edificatoare pentru atitudinea lui Messiaen din întreaga sa creație, atitudine ce se concretizează prin continua străduință de a iniția o sinteză atotcuprinzătoare între muzicile din totdeauna și de pretutindeni.

Este impresionantă imaginarea acestei punți ramificate care sub multe aspecte devine la Messiaen o realitate, și care unește trecutul muzicii medievale (și chiar ceea ce se cunoaște din muzica antică) cu prezentul muzicii Europene, apoi muzica Extremului Orient cu aceea a Occidentului și în fine, unește în sînul muzicii culte contemporane, diferitele tendințe conturate în ultimele decenii.

De la studiul muzicii culte, Messiaen trece apoi, după exemplul lui Béla Bartók, la acela al folclorului diferitelor popoare, de la cele ale Europei Centrale pînă la cel peruvian sau japonez.

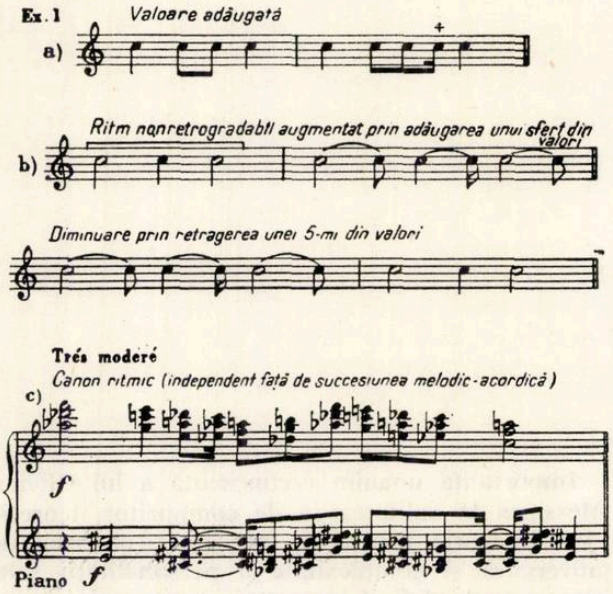
Dacă adăugăm interesul deosebit pe care l-a arătat compozitorul pentru cîntecul păsărilor și modul magistral cu care a aplicat rezultatele cercetărilor sale în acest domeniu; dacă luăm în considerație aplicarea în general a diverselor ritmuri sau înlănțuiri de sunete sugerate de natură, putem afirma că sinteza pe care o preconizează pe tărîm muzical, este totală.

Fără a fi revoluționar, Olivier Messiaen se afirmă ca un mare inovator al limbajului muzical, fapt care se resimte în toate elementele discursului.

— *De primă importanță sînt cuceririle sale în domeniul ritmului.*

La sugestia metricii foarte variate folosită de grecii antici, sau a aceleia ce apare în neumele din cantus planus precum și în muzica aparținînd vechilor civilizații orientale, în special în cea hindusă, Messiaen va avea o predilecție pentru ritmurile cu numere prime (5, 7, 11, 13), noțiunile de măsură și timp fiind înlocuite prin „sentimentul unei valori scurte (de exemplu șaisprezecimea) și multiplicările ei libere". Aceasta ne va conduce spre o muzică mai mult sau mai puțin „nemăsurată necesitînd reguli ritmice precise".

Pe această cale ajunge Messiaen să teoretizeze principii ca cel al „valorilor adăugate", al „ritmurile augmentate și diminuate", al „ritmurilor nonretrogradabile", al „poliritmiei" și „pedalelor ritmice", sau cel al diferitelor tipuri de „canonuri ritmice".



Să nu uităm însă că unele din aceste principii apar în mod practic încă în „Sacre du printemps" de Stravinski, altele cu mult înainte.

Messiaen le dezvoltă însă și le extinde ca sistem în cadrul altei estetici, cu altă concepție asupra timpului, concepție în care se merge chiar spre abolirea timpului, spre o muzică pe care am putea-o numi fără de început și fără de sfîrșit.

De notat este că la Messiaen, bara de măsură e pe cale de dispariție, servind mai mult la frazare sau pentru a păstra efectul accidenților. La cîntarea în ansamblu însă, bara de măsură își recapătă din vechea-i semnificație, fie în funcție de ritm, cînd toți executanții cîntă același ritm, fie independent de ritm, delimitînd măsuri normale, atunci cînd se suprapun ritmuri diferite și complicate.

Teoretizarea de către Messiaen a emancipării ritmului a avut un rol revelatoriu pentru tinerii săi elevi ce foloseau tehnica serială schönbergiană, venind să completeze tocmai ceea ce lipsea acestei tehnici.

— *Pe plan armonic,*

plecînd de la acordica lui Debussy, la care se mai simțea principiul modulației în înlănțuiri, Messiaen ajunge să-și armonizeze melodiile exclusiv cu sunetele aparținînd modului sau modu-

rilor, care devin spațiul fix al înălțimilor în care se va desfășura discursul. Aceasta contribuie și la accentuarea statismului muzicii sale (statism nu în sens pejorativ).

Modulația, de altfel, nu este exclusă, în sensul că prin accentuarea diverselor armonii incluse în mod, se poate obține polarizarea tonală preferată (vezi exemplul nr. 11). Iată deci și o soluție — neradicală —, pentru ieșirea din cadrul vechilor relații tonale.

Cred că nu este riscat a afirma că una din principalele contribuții aduse de compozitorii francezi în limbajul muzical modern (desigur nu exclusiv), este tocmai modalismul.

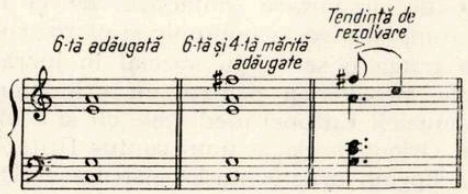
Dacă ne amintim de remarcabila folosire a unor moduri gregoriene de către Berlioz, dacă analizăm modalismul la Fauré și în special la Debussy, sau luăm în seamă preocupările lui Roussel pentru vechile moduri hinduse, toate acestea văzute în paralel cu importantul aport al școlii naționale ruse sau mai recent al unor compozitori ca Béla Bartók, ne vom convinge că predilecția pentru moduri a lui Messiaen este istorice ște mai mult decît explicabilă.

Un element cu totul nou însă — care-i aparține —, este teoretizarea și aplicarea acelui „farmec al imposibilităților" pe care îl definește chiar Messiaen în felul următor: „Acest farmec, în același timp voluptuos și contemplativ, rezidă în mod particular în anumite imposibilități matematice ținînd de domeniul modal și ritmic. Modurile care nu se pot transpune în afara unui anumit număr de transpoziții, pentru că se recade mereu în aceleași note" (modurile cu transpoziție limitată); „ritmurile care nu pot fi retrogradate pentru că se va regăsi, atunci, aceeași ordine a valorilor" (ritmurile nonretrogradabile), Messiaen spunînd mai departe că „se remarcă imediat analogia acestor imposibilități și cum se completează ele; ritmurile realizează în sens orizontal (retrogradare) ceea ce modurile realizează în sens vertical (transpoziție)".

Messiaen pune deci și problema „raportului dintre diferite materii".

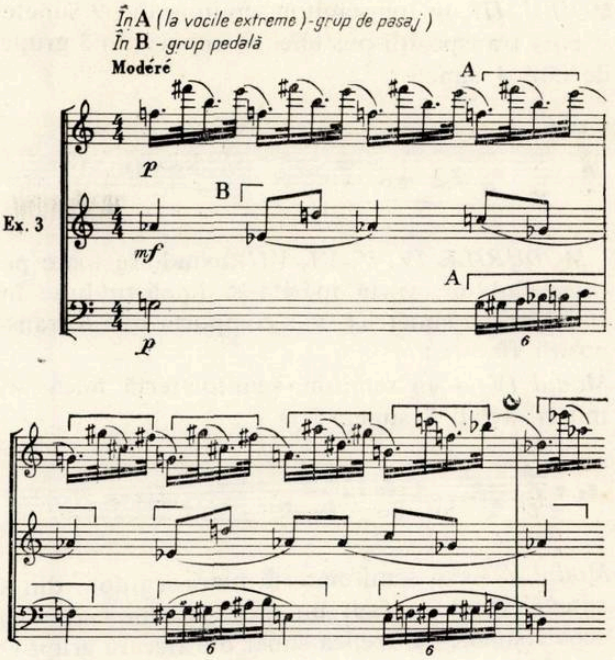
În acest sens trebuie considerat și raportul dintre valorile adăugate ritmurilor și notele adăugate acordurilor (aceasta ca un element de mișcare, de neprevăzut).

Ex. 2



Tot în legătură cu armonia mai amintim că Messiaen extinde principiul notelor vecine la grupări întregi de sunete. El introduce astfel noțiuni ca: „grup de pasaj, grup broderie, grup pedală etc.".

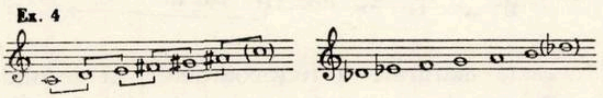
Ex. 3



Revenind la acel farmec al imposibilităților realizat în sens vertical, vom da cîteva exemple privitoare la cele șapte moduri cu transpoziție limitată sistematizate de Messiaen; [2])

Modul I, în tonuri (foarte mult folosit de P. Dukas și Debussy), avînd 6 sunete și comportînd 2 transpoziții complementare (la a treia căzînd în aceleași sunete ca în prima),

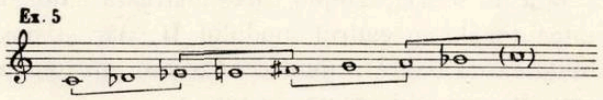
Ex. 4



se împarte în 6 grupuri de cîte 2 sunete, sunetul 2 al unei grupe fiind comun cu sunetul 1 al grupei următoare. Messiaen caută să-l evite fiind prea uzitat.

Modul II, în semiton-ton, avînd 8 sunete și comportînd 3 transpoziții, se împarte în 4 grupuri simetrice de cîte 3 sunete, ultimul sunet al unui grup fiind iarăși comun cu primul din grupul următor. Modul mai apare în mod evident la R. Korsakov, Skriabin, Ravel și Stravinski

Ex. 5

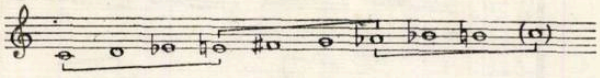


(acest mod poate fi găsit sub o formă eliptică și în folclorul nostru, iar în muzica noastră cultă el a fost aplicat în mod personal de către numeroși compozitori).

[2]) Messiaen se va folosi bineînțeles și de celelalte moduri, mă refer la cele grecești, bisericești sau exotice.

MODUL III, în ton-semiton-semiton, din 9 sunete şi cu 4 transpoziţii posibile, se împarte în 3 grupe de cîte 4 sunete ;

Ex. 6



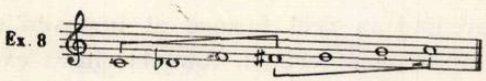
MODURILE IV, V, VI, VII, axîndu-se toate pe intervalul de cvartă mărită şi împărţindu-se în cîte 2 grupe simetrice, vor comporta cîte 6 transpoziţii fiecare ;

Modul IV — în semiton, semiton-terţă mică, semiton, avînd 8 sunete :

Ex. 7

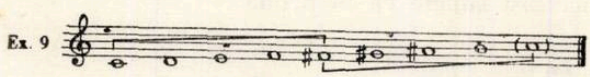
Modul V — în semiton-terţă mare-semiton, din 6 sunete, fiind de fapt un mod IV din care s-au scos 2 sunete (al treilea sunet din fiecare grupă) ;

Ex. 8



Modul VI — în ton-ton-semiton-semiton, din 8 sunete avînd aspectul unei game majore în care tetracordul al doilea a fost coborît cu un semiton ;

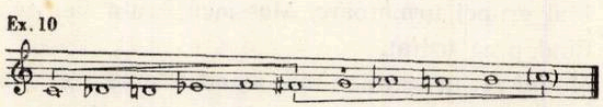
Ex. 9



(această alăturare a tetracoardelor, la secundă mică, este des întîlnită şi în muzica lui Bartók).

Modul VII — în semiton-semiton-semiton-ton-semiton, din 10 sunete,

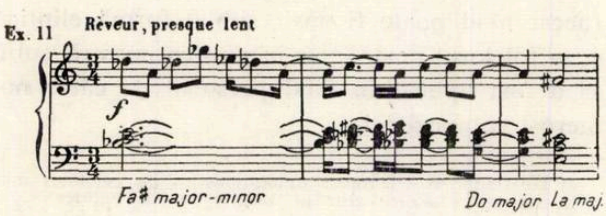
Ex. 10

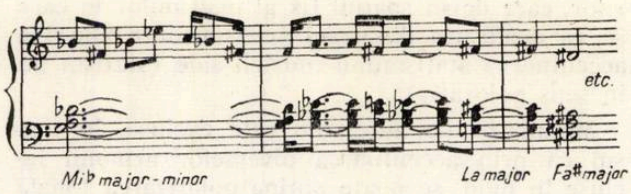


încheind această listă în care în afară de modul I, doar modurile II şi III şi-au găsit în muzica lui Messiaen şi a altor compozitori o largă aplicare.

Iată un scurt exemplu care ilustrează ambiguitatea tonală în cadrul modului II, dar şi posibilitatea de fixare a unui centru prin oprirea pe anumite armonii incluse în mod ;

Ex. 11

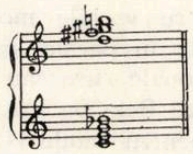




Prin suprapunerea acestor diferite moduri, Messiaen ajunge la o polimodalitate de mare complexitate, de asemenea teoretizată.

Concluzia lui Messiaen în privinţa armoniei este că, în ciuda tuturor rafinamentelor care sînt atît de necesare, hotărîtoare trebuie să fie tot armonia naturală, acea a rezonanţei unui sunet grav prin armonicele sale superioare, precum şi armonia latentă pe care o poartă cu sine melodia. El foloseşte chiar aşa numitul acord de rezonanţă ;

Ex. 12



— *În ceea ce priveşte melodica lui Messiaen*, am mai vorbit despre importanţa pe care el i-a acordat-o, diferitele izvoare de care am amintit (de pildă vechea cîntare religioasă — „plaint chant"-ul, psalmodia şi vocaliza —, cîntecul popular, cîntecul păsărilor etc.) şi la care se adaugă asimilarea tuturor formelor de variaţie şi în general de compoziţie din tradiţia muzicii culte, concurînd la generarea unui flux melodic foarte diversificat şi original.

Mai amintim aci preluarea unor reguli de improvizaţie melodică conforme raga-ului hindus, plus anumite procedee variaţionale ca adăugarea sau eliminarea sunetelor, intervertirea ordinii lor, importantă fiind şi schimbarea foarte frecventă a registrelor (procedeu preluat probabil din muzica şcolii noi vieneze).

— *Din punctul de vedere al sintaxei la Messiaen*,

trebuie considerate entităţile morfologice şi întreg materialul sonor folosit de compozitor, în raport cu diferitele mijloace de variere ritmică, armonică şi melodică la care ne-am referit mai sus.

În creaţia sa sînt prezente de altfel toate formele de organizare sintactică, de la monodie, omofonie şi pînă la polifonie şi eterofonie (şi aci vom putea observa, în special în lucrările mai ample, predilecţia pentru un principiu comun atît muzicii Europei medievale cît şi a îndepărtatului Orient, acela al unui cantus firmus, însoţit de o bogată ornamentaţie instrumentală).

Voi încerca să arăt, pe scurt, în ce mod foloseşte Messiaen aceste forme de organizare ;

1) *Monodia* se bucură de o mare atenţie din partea compozitorului, el folosind-o pe parcursul unor părţi întregi. Aplicînd unei singure linii melodice ceea ce poate ea suporta din bogatul său

ansamblu de mijloace (este valabil aici tot ce am vorbit în legătură cu melodica), Messiaen obține un discurs care poate satisface în același grad ca atunci cînd folosește o multitudine de voci.

Aș aminti aci solo-ul de clarinet din „Quator pour la fin du temps".

2) *Omofonia* apare, cum e și normal, la cîntarea în ansamblu, de la cîntarea la unison sau la octave și pînă la omofonia folosind cele mai complicate și neașteptate armonii.

Pentru primul caz aș recomanda ca model partea a 6-a „La danse de la foureur pour les septs trompettes" din cvartetul mai sus citat, iar pentru al doilea, numeroasele grupuri omofon-acordice sau părțile de tutti omofon, pe care le găsim în marile lucrări de ansamblu.

3) *Polifonia* ajunge la Messiaen într-un stadiu încă neatins pînă acum, lucru datorat în primul rînd :

a) Poliritmiei, cea mai aptă să asigure o veritabilă degajare a diferitelor voci sau mai bine zis a diferitelor planuri între ele.

b) Polimelodiei, prin care înțelegem în mod strict diversitatea succesiunilor intervalice, a cărei importanță este primordială la Messiaen.

c) Polimodalității, care individualizează structura melodic armonică a diferitelor planuri amintite mai sus, și în fine

d) Folosirii frecvente a diferitelor grupuri-pedală, de ordin ritmic, melodic sau armonic (grupuri de acorduri), care se reiau conform unor anumite proporții, la perioade diferite. Concomitent cu aceste grupări fixe, vor evolua și altele în continuă transformare, bazată pe procedeele variaționale de care am luat cunoștință.

Ca exemplu de polifonie se poate da partea I-a „La liturgie de cristal" din același cvartet mai sus menționat, de asemenea tutti-ul central din „Oiseaux exotiques", sau „strophe"-ele I și II din „Chronochromie" ș.a.m.d.

4) *Eterofonia*, fiind în general un stadiu intermediar între omofonie și polifonie — ca diversificare simultană a unui aceluiași material, sau a unor materiale înrudite sau asemănătoare —, devine atît de bogată la Messiaen, încît tinde să depășească uneori cele mai dense pagini polifonice, frizînd cazul limită ; aceasta în sensul că organizarea polifonică începe să se confunde cu cea eterofonică și chiar cu lipsa de organizare, muzica apropiindu-se aici cel mai mult de aspectul unui fenomen natural, parcă desprinzîndu-se, odată scrisă, de cel ce a conceput-o.

Este cazul „Épôde-i", penultima parte din „Chronochromie".

★

Prin acest ansamblu de periodicități și derogări de la periodicitate — obținute prin variațiune sau voitul întîmplător —, Messiaen dovedește încăodată tendința de a se înrudi cu natura, preluînd în afară de material sonor și principii analoage de organizare a acestuia.

Materialul și modul de înfățișare vor reprezenta ca și în natură diversitatea, principiile generale, asigurînd unitatea.

★

Diferitele forme de organizare sintatică expuse mai sus vor servi deseori drept prim mijloc de variere la nivelul părților mari ale formei. Prin aceasta intrăm în problemele de arhitectură muzicală la Messiaen.

— *Pe planul mare al arhitecturii,*

se poate constata în general opoziția foarte evidentă dintre suprafețe mai mult sau mai puțin întinse, contrastînd între ele prin diferite structuri de bază, varierea scriiturii instrumentale jucînd un rol de seamă.

Contrastele mari dispărînd în interiorul unei astfel de suprafețe, aceasta va tinde, prin menținerea relativă a acelei structuri de bază, să se definească mai mult ca o stare decît o devenire, în acest fel dispărînd și necesitatea așa zisului punct culminant atît de prezent în muzica de după Beethoven, anume în cea romantică și postromantică.

Messiaen pare să continue aci o anumită optică asupra formei ce s-a afirmat în urma muzicii impresioniste, odată cu apariția unor lucrări ca „Sacre du printemps" sau „Noces" de Stravinsky.

De remarcat că principiile de bază ale variației și repetiției (există azi o tendință de a-l elimina pe cel de-al doilea) se îmbină în mod echilibrat, fie în interiorul părților, fie în afara lor, în modul în care ele se succed. Vom întîlni astfel în afara succesiunii de părți total diferite și reluarea unora dintre ele, fie sub o formă identică, fie variată.

Deseori apar spre sfîrșitul unei lucrări de lungă durată, pagini de la începutul acestora, (cu mici schimbări), procedeu surprinzător de simplu și uzitat în raport cu ineditul muzicii de care ne ocupăm, dar nu mai puțin sigur și oportun atunci cînd după o succesiune bogată în evenimente se așteaptă și o închegare a formei mari, o împlinire a ei. Acest fapt apare evident în lucrări ca „Oiseaux exotiques" sau „Chronochromie", foarte interesant fiind de urmărit principiul repetiției pe parcursul simfoniei „Turangalîla", cea mai amplă lucrare a compozitorului.

— *În instrumentație,*

Messiaen caută să epuizeze totalitatea resurselor instrumentale în cîntarea solistică precum și în cea de ansamblu.

În cadrul orchestrei mari, lemnele dobîndesc o importanță intrinsecă ; alămurile ajung la velocitatea lemnelor ; corzile cîntă tot mai puțin în tutti sau în divisi, tinzînd să devină soliste fiecare în parte (vezi „Epoda" din „Chronochromie"), percuția, folosind o mare diversitate de instrumente, dobîndește de asemenea un plus de autonomie.

În interiorul marii orchestre mai apare o orchestră mică, așa zisă „balineză", imitînd prin sonorități metalice „gamelanul" din Bali. Instrumentele care o compun sînt : vibrafonul, glockenspielul, xilofonul sau marimba, clopotele, celesta și pianul.

Pianul și undele Martenot devin soliștii instrumentali preferați. Pianul își recapătă chiar rolul său concertistic, concurînd mereu cu orchestra, fie întrerupînd-o prin cadențe, fie întărind-o, fie colorînd-o. Remarcabile sînt înnoirile aduse de Messiaen în scriitura pianistică prin folosirea variată a registrelor, a modurilor de atac, a acordicii precum și a figurației. Același lucru se poate spune în mare și despre scriitura pentru orgă, Messiaen fiind un virtuoz al instrumentului.

Tot acest arsenal de mijloace cu care operează Messiaen spre a învinge materialul sonor, tinde să închege un limbaj de maximă expresivitate și putere de comunicare.

Atitudinea sa față de melodie și sugestiile date de natură capătă semnificația unei reacții față de pericolul închistării în anumite sisteme prea ortodox aplicate, reacție ce se situează pe linia unei reumanizări a artei muzicale din zilele noastre.

— *În privința orientării sale ideologice,*

— fapt explicabil în parte prin natura sa temperamentală, dar mai ales prin mediul în care s-a format — Olivier Messiaen se definește singur ca fiind „înainte de toate un muzician catolic". Și mai departe : „...Muzică pură, muzică profană și în special muzică teologică (și nu mistică cum o cred cei mai mulți din auditorii mei) alternează în creația mea".

Esențial este însă, dincolo de acest aspect estetic — poetic — literaturizant, profundul umanism ce impregnează la nivelul artei autentice, întreaga operă a compozitorului.

★

Iată și cîteva

Preferințe și păreri personale.

spicuite din convorbirea înregistrată pe disc, dintre Olivier Messiaen și Claude Samuel ;

Dintre compozitorii francezi, Messiaen „adoră" pe Debussy, iar pe Berlioz îl consideră cel mai mare compozitor francez, admirînd în special „Romeo și Julieta".

Simțindu-se legat de Paul Dukas,[3]) Messiaen a preluat ca elev al său și interesul pentru raportul dintre sunet și culoarea timbrală, pe el interesîndu-l totodată raportul față de culoare, la propriu. Se simte atras de modul în care se oglindește acest raport în tablourile prietenului său Robert Delaunay, care caută și o anumită ritmizare a culorii, analoagă cu aceea aplicată sunetului.

[3]) Bernard Gavoty consideră că cei 3 poli ai lui Messiaen sînt Debussy, Franck și Dukas ; „Debussy i-a dat senzualismul său, Frank idealismul său, Dukas, bogăția sa orchestrală".

Una din convingerile lui Messiaen este aceea că aprioricul sau prejudecățile care încarcă și deformează conștiința artistică a ascultătorului cîtadin, îl fac aproape inapt să guste muzica autentic nouă, care ignoră aceste prejudecăți.

De mare interes este atitudinea lui Messiaen față de muzica electronică ; cu toate că încercînd să scrie și o astfel de muzică, n-a perseverat pe această direcție (mijloacele tehnice trebuind de altfel să fie mult perfecționate), el prevede totuși muzicii electronice o frumoasă perspectivă, considerînd-o chiar drept muzică a viitorului. Afirmația sa evită tonul exclusivist.

Și acum cîteva

— *Păreri critice ale unor oameni de cultură, în legătură cu Messiaen și creația sa.*

Chiar în cadrul grupului „La Jeune France", tendința de reînnoire continuă a mijloacelor (de „progresism sistematic" după cum o numește Claude Rostand) pe care o manifestă Messiaen și A. Jolivet (a cărui influență este deseori evidentă), intră în contradicție cu părerea celorlalți doi — Lesur și Baudrier —, care văd în reînnoirea aceasta pusă pe prim plan, cauza neînțelegerii dintre creator și public care dăinuie de atîta timp. (Cu toate că opinia conține mult adevăr, să nu uităm că noutatea acestor mijloace se justifică la Messiaen prin punerea lor în slujba unui nou fel de a simți în muzică).

Claude Rostand înclină să vadă în Messiaen mai mult un căutător de drumuri decît un șef de școală, rezultatele sale putînd fi folosite apoi, mai mult sau mai puțin fragmentar. Găsind că nu s-a preocupat destul de problemele formei, îi recunoaște însă inegalabila fantezie sonoră — armonică, ritmică și timbrală.

În cartea sa „La musique française contemporaine", același Claude Rostand arată că mai mult decît noutatea mijloacelor, care sînt de fapt perfecționarea și resistematizarea celor existente, importantă este exprimarea de către Messiaen a sensibilității sale originale, aceasta fiind de fapt noutatea aportului său.

În privința caracterului religios al muzicii lui Messiaen, unii specialiști îl găsesc prea puțin ascetic, prea terestru pentru a fi cu adevărat mistic ; alții îi consideră opera ca fiind în mod net catolică și mistică, nesocotind contradicțiile surprinse de ceilalți și, în fine, unii critici ca de pildă R. P. Florant îl consideră ca înscriindu-se „în plin umanism creștin". Admirîndu-l pe marele muzician, același critic pune însă în discuție latura literară și poetică a creației. Se referă aici și la comentariile explicative ce însoțesc majoritatea partiturilor sale (acestea prezentînd de fapt un mare interes).

Referitor la critica ce i s-a adus, aceea că arta sa ar fi prea complicată[4]) sau greu de înțeles,

[4]) Există uneori pericolul ca anumite procedee să fie percepute ca atare.

putem spune că născîndu-se din contopirea omului cu natura, ea va tinde tocmai spre elementar, spre sensibilitatea naturală a omului care trebuie să se apropie de această muzică fără aprioricul artificial, uneori atît de dăunător.

★

Înainte de a încerca o trecere în revistă a celor mai importante lucrări scrise de Messiaen, mă voi opri asupra cîtorva scurte

— *Date biografice;*

Născut la 10 decembrie 1908 la Avignon, Messiaen începe să compună încă de la vîrsta de 7 ani demnă de luat în seamă fiind ambianța creată de mama sa, poeta Cécile Sauvage. Intrînd la 11 ani în Conservator, el absolvă în mod strălucit compoziția cu Paul Dukas, orga cu Marcel Duprés, iar armonia, contrapunctul și fuga cu Jean și Noël Gallon.

Din 1931 activează ca organist la catedrala „La Trinité" din Paris, fiind și profesor la școala normală de muzică a Scholei Cantorum, predînd apoi armonia, analiza, estetica și ritmul la Conservator.

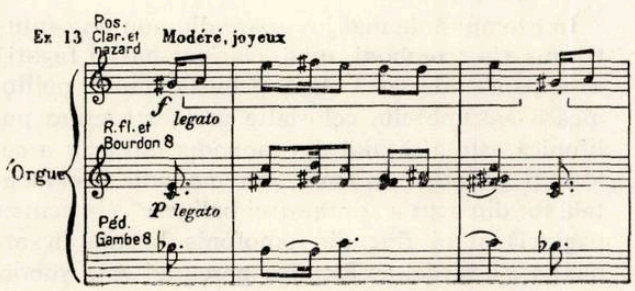
În urma executării meditațiilor simfonice „Les offrandes oubliées" în 1935, Ives Baudrier inițiază împreună cu Messiaen, André Jolivet și Daniel Lesur, alcătuirea grupului „La jeune France" (Tînăra Franță), ale cărei aspirații corespundeau cu cele ale majorității intelectualității care s-a orientat între cele două războaie spre o nouă spiritualizare și umanizare a artei.

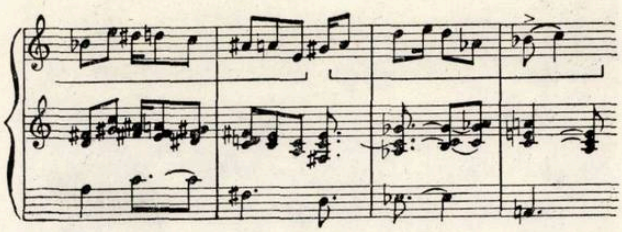
★

— *Creația muzicală a lui Olivier Messiaen,*

Încă din prima sa lucrare orchestrală scrisă în 1930 *„Offrandes oubliées"*, Messiaen începe să-și definească puternica personalitate. În ciuda unor acumulări cantitative ce duc la puncte culminante ținînd mai mult de o muzică romantică, încheierea extatică a corzilor stabilește deja o anume stare psihică ce o vom întîlni foarte des în creația sa ulterioară.

După ce compusese în 1928 remarcabila lucrare pentru orgă *„Le banquet celeste"*, el scrie în 1935 tot penru orgă *„La nativité du seigneur"* (Nașterea Domnului) din care vom reproduce primele măsuri ale piesei „Les bergers" (Păstorii).





Trebuie subliniat aici același caracter extatic și apoi minunata folosire a modului șase (e de la sine înțeles că acest caracter extatic nu poate fi considerat nici superior și nici inferior altui caracter, în acest caz însă, el apărînd ca o pozitivă afirmare a unei însușiri tipice temperamentului lui Olivier Messiaen).

În 1936 apar cele trei lieduri *„Poemes pour mi"* în care se mai simte parfumul muzicii lui Debussy, amprenta personalității lui Messiaen devenind însă tot mai evidentă.

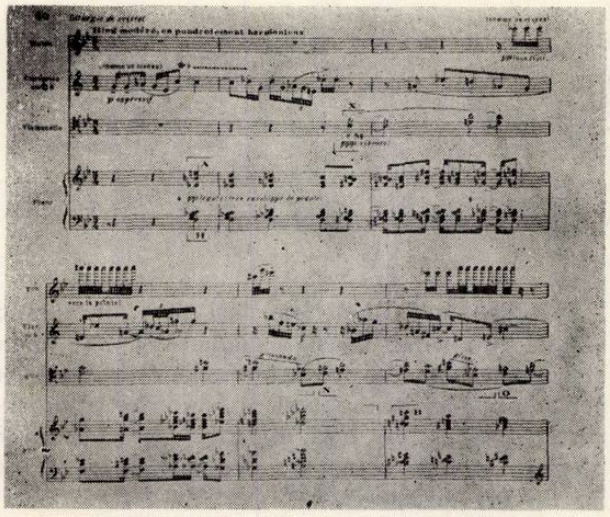
„Fetes des belles eaux" — Sărbătoarea apelor înalte (frumoase) — pentru 6 unde Martenot, a fost concepută pentru a acompania jocurile de ape din expoziția de la Paris din 1937. Resursele noului instrument — onde Martenot, — sînt minunat puse în valoare. Stilul este foarte colorat, dar pe alocuri eterogen; mă refer la acel fugato puțin prea „clasic", care pare să distoneze cu ceea ce a precedat (se justifică probabil printr-un înțeles programatic), mai departe însă intervenind o suprafață melodică în cel mai pur „stil Messiaen" [5]).

„Quator pour la fin du temps" (cvartet pentru sfîrșitul timpului) scris în 1941 în timpul captivității compozitorului în Germania, ni-l arată în deplina stăpînire a mijloacelor sale artistice.

Vor fi prezente aci mai toate formele de organizare sintactică descrise în paginile precedente. Vom întîlni în acest cvartet acel frumos solo de clarinet de care am amintit vorbind despre monodie; de asemenea și omofonia întregului ansamblu care cîntă la octave și la unison o linie melodică foarte interesantă prin modalismul ei, dar mai ales datorită ingenioasei tratări ritmice. E vorba de partea numită „danse de la foureur pour les septs trompettes".

În privința polifoniei, cea mai complexă va fi desigur prima parte, „La liturgie de cristal" (și ea dată ca exemplu), în care se remarcă cîntarea în „stil oiseau" a viorii contrapunctate de clarinet, în timp ce cantilena în flageolete a violoncelului aduce o pedală melodică de 5 sunete, concomitent cu una ritmică de 15 valori. Pianul intervine cu o succesiune de acorduri folosind sunetele modurilor 2 și 3, tot pe o pedală ritmică.

[5]) Aș dori ca aceste considerații să fie privite cît mai critic, ca niște păreri personale, deoarece chiar justificate fiind dintr-un punct de vedere, ele pot fi cu atît mai eronate dintr-altul, de mai largă perspectivă.



Demnă de menţionat este şi ultima parte, care constă într-o melodie aproape nesfîrşită a viorii acompaniate de un ostinato acordic al pianului.

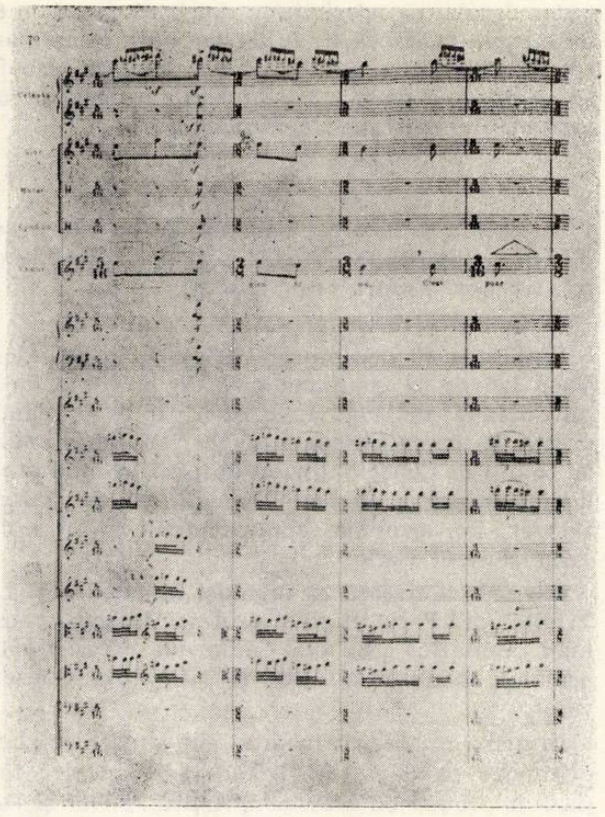
Cu acelaşi curaj cu care Messiaen adoptă mijloacele cele mai noi, el foloseşte aici pe unul din cele mai obişnuite, pe cel al monodiei acompaniate, obţinînd în schimb o muzică ce conţine mult inedit şi o mare elevaţie.

„Trois petites liturgies de la présence divine" (Trei mici liturghii ale prezenţei divine) scrisă între 1943 şi 1944, trece drept una din cele mai desăvîrşite lucrări ale compozitorului. Una din particularităţile acestei lucrări, constă în preferinţa pentru numărul 3 ce se manifestă începînd cu alegerea numărului părţilor şi continuînd cu preponderenţa acestui număr în combinaţiile ritmice (în opoziţie cu binarul numărului 4, simbolizînd natura), precum şi cu alegerea celor 3 instrumente de percuţie cu sunet determinat — celestă, vibrafon şi pian — şi a celor 3 instrumente cu sunet nedeterminat — maracas, cimbale chinois şi tam-tam —. Acest ansamblu de percuţie la care se adaugă corzile, acompaniază în mod diversificat melodia celor 18 soprane ce constituiesc corul.

Compozitorul caută să exprime în aceste „liturghii", dragostea pentru stele, păsări şi „tot ce atinge o anume voluptate sublimă de a fi om".

Se constată influenţa muzicii Indiilor Orientale neerlandeze, în special Bali, fuzionînd cu vechea muzică religioasă europeană. Iată un exemplu de cantus firmus acompaniat de o bogată ornamentaţie instrumentală, tratată vădit eterofonic — în sensul cel mai strict al cuvîntului —, schema melodică fiind aceeaşi pentru toate vocile. (vezi exemplul dreapta sus).

Între 1946 şi 1948 Messiaen scrie simfonia în 10 părţi *„Turangalîla"*, pe care compozitorul o consideră ca un „Tristan şi Isolda" sublimat, sentimentul dragostei pînă la moarte dominînd întreaga lucrare. Titlul însuşi conţine noţiunile de dragoste, bucurie, ritmuri, cuvîntul „lila" presupunînd ansamblul filozofiilor.

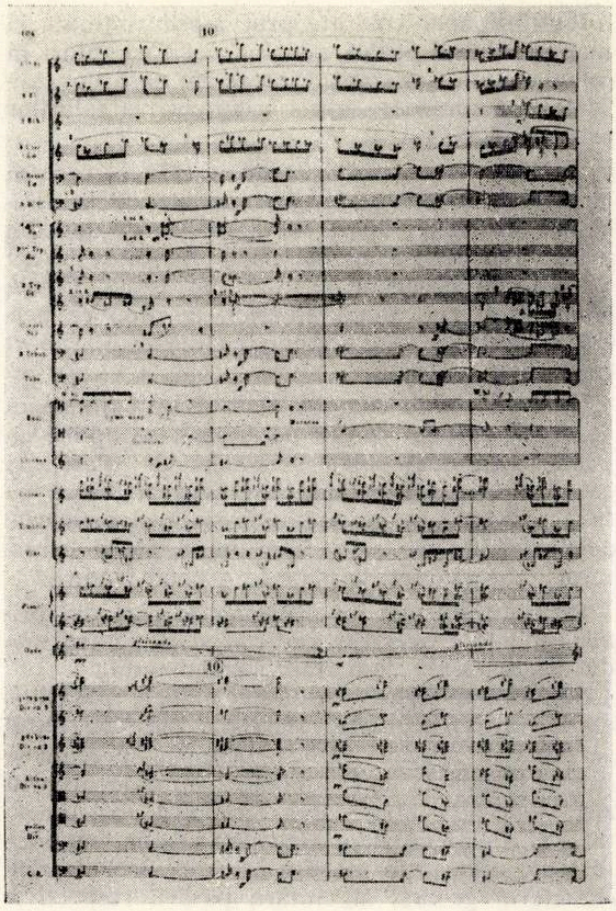


În această simfonie monumentală, cu o durată de cca o oră şi 15 minute, discursul muzical se organizează în baza unor structuri ritmice juxtapuse sau suprapuse conform unor principii foarte complicate. Ritmurile folosite sînt proprii, derivate fiind însă din cele hinduse.

Patru teme ciclice, nu în sensul leit-motivului wagnerian, ci în sensul periodicităţii întîlnite în natură, brăzdează lucrarea, în timp ce tratarea orchestrală dobîndeşte acel ansamblu de însuşiri, pe care le-am relevat cînd am vorbit despre aportul lui Messiaen în arta instrumentaţiei. (Se accentuează dealtfel mult rolul concertistic al pianului.)

Păstrînd încă multe elemente ale muzicii tradiţionale, Simfonia este în acelaşi timp una din cele mai bogate lucrări ale compozitorului în ceea ce priveşte inventivitatea sonoră şi inspiraţia în general. Analiza acestei opere necesită desigur un studiu aparte.

În exemplul de mai jos apare din nou un cantus firmus (la tromboni, tubă, clarinet bas şi fagoţi) acompaniat de astă dată prin structura polifonică a ansamblului celorlalte voci ; structura polifonică este alcătuită din monodia din acut a celorlalţi suflători de lemn, din monodia ornamentală tot din acut a „orchestrei balineze" (în centru paginei) şi în fine din omofonia bogată în armonie a coardelor. Ritmica percuţiei este subordonată ansamblului.



De mare importanţă şi valoare este ciclul de coruri a cappella *„Cinq rechants"* (în sens de „Cinci refrene") scris pentru 12 voci mixte, apărut în anul 1948.

Şi aci se vede tendinţa spre sinteză pe baza unei aprofundate cunoaşteri a muzicii vocale din prezent sau trecut, sau aparţinînd unor diferite culturi muzicale.

Fără a intra prea în amănunt, amintesc că scriitura corală este foarte evoluată şi diversă şi că alături de cîntarea ritmată, giusto, vom întîlni şi cîntarea foarte liberă, la fel cum vom găsi în afară de cuvinte cu sens, şi altele inventate sau chiar onomatopei de mare expresivitate.

„Rechant"-ul care poartă aci semnificaţia refrenului de rondo, va folosi în general cîntarea în ritm giusto care îi va da şi acel plus de contur necesar, în timp ce secţiunile intermediare se vor caracteriza prin celelalte moduri de cîntare. Iată cum arată de altfel schema uneia dintre piese (prima), schemă ce nu diferă prea mult de celelalte ;

Introducere — „rechant" — cuplet — „rechant" — cuplet — „rechant" — codă.

Între 1949 şi 1950 apar cele „Patru studii de ritm" pentru pian printre care şi piesa,*„Mode de valeurs et d'intensités"*, căreia i se recunoaşte în ceea ce priveşte joncţiunea dintre preocupările lui Messiaen şi tehnica serială, o importanţă capitală.

Lucrarea se bazează pe patru serii :

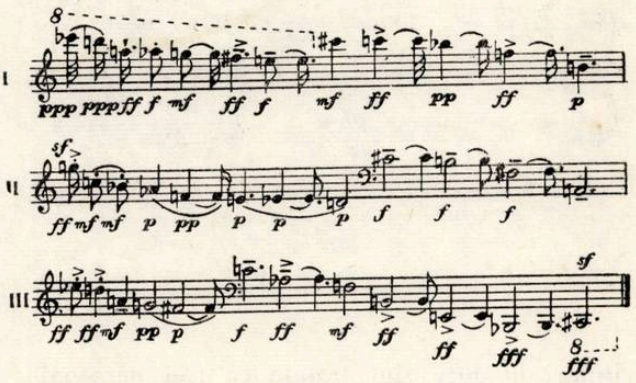
O serie de înălţimi de 36 sunete, una ritmică de 24 durate, alta de 12 atacuri şi în fine una dinamică de 7 intensităţi.

Împărţind claviatura în 3 secţiuni, Messiaen va lega noţiunea de registru de cea de durată ; în grav vor domina valori lungi şi intensităţi mari, în mediu durate mijlocii cu intensităţi mici, iar în acut durate mici şi intensităţi mari.

Fiecare acelaşi sunet, reapare cu aceeaşi intensitate, cu acelaşi atac şi aceeaşi durată.

Cele trei voci (piesa este scrisă pe trei portative) aparţinînd acutului, mediului şi gravului, vor prezenta în ordine liberă sunetele a trei moduri de cîte 12 sunete cromatice, ca diviziuni ale modului integral de înălţimi şi respectiv de durate, atacuri şi intensităţi ;

Ex.17



Alăturarea şi încrucişarea celor trei voci generează o structură mai degrabă eterofonică, de mare libertate,[6]) dar care prin fixitatea sunetului durată — intensitate — mod de atac, va diferenţia parametrii respectivi : înălţimea, intensitatea şi durata, timbrul lipsind datorită execuţiei la pian, dar fiind compensat prin diferitele moduri de atac în registre diferite.

Acesta a fost principalul pas către serialismul integral abordat de o parte din tînăra generaţie de compozitori.

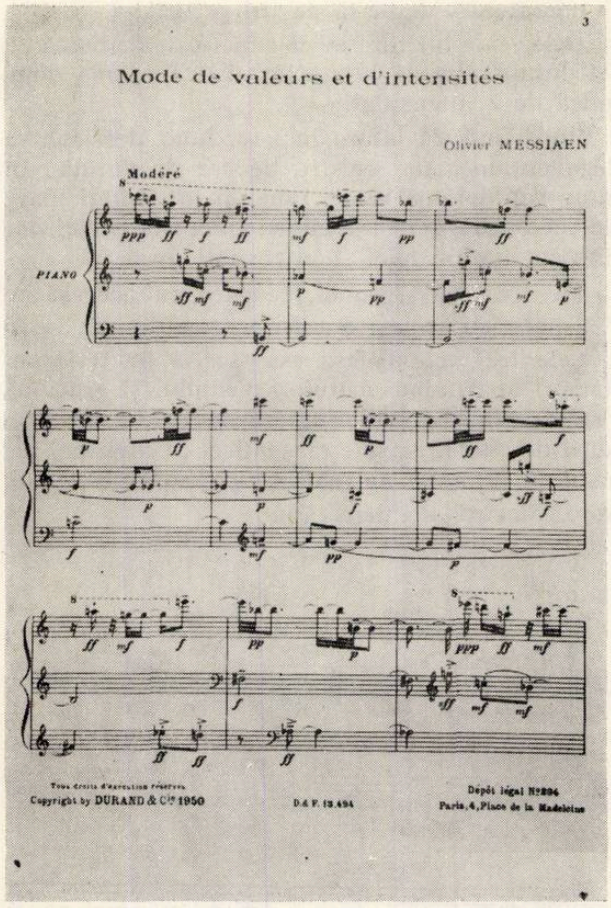
Reproducem prima pagină a piesei (exemplul din pag. 30, stînga, sus).

„Livre d'orgue" (Cartea orgii) scrisă în 1951, are un caracter sintetic, aducînd o bună parte din preocupările anterioare ale compozitorului în ceea ce priveşte scriitura şi limbajul.

Împreună cu celelalte lucrări pentru orgă ale sale, „Livre d'orgue" îl situează pe Messiaen net în fruntea compozitorilor contemporani care au scris pentru acest instrument.

Din cele 7 piese ale ciclului, vom insista mai întîi asupra primei — „Reprises par interversion" (Reprize prin intervertire) —, în care trei

[6]) Cu un efect nu prea depărtat de al eterofoniei enesciene.



ritmuri hinduse sînt tratate ca trei personaje ritmice, după cum urmează ;

Primul grup ritmic creşte desemnînd personajul care atacă.

Al doilea diminuează desemnînd personajul atacat, iar

Al treilea rămîne neschimbat desemnînd personajul imobil.

Personajele sînt progresiv dezmembrate şi decupate, devenind pînă la urmă un „monstru proteiform".

Piesa a doua „Les mains de l'abîme" *(Mîinile abisului)* — frapează de la început prin acel acord prelungit, întrerupt şi iar repetat, folosit ca bloc sonor ce se detaşează aproape ca obiect în sine.

Piesa a treia — „Chants d'oiseaux" — *(Cîntece de păsări)* apare ca o frumoasă aplicare a cîntecului păsărilor la mijloacele orgii (se remarcă şi măiestria registraţiei).

Ultima — „Soixante quatre durées" *(64 durate)* —, poate cea mai interesantă dintre piese, se apropie ca preocupări de „Mode de valeurs et d'intensités".

E vorba de „64 durate cromatice, cu valori de la 1 pînă la 64 treizecidoimi — intervertite prin grupe de cîte 4, de la extreme la centru, în sens direct şi retrograd, alternativ — tratate în canon retrograd. Totul populat de cîntece de păsări".

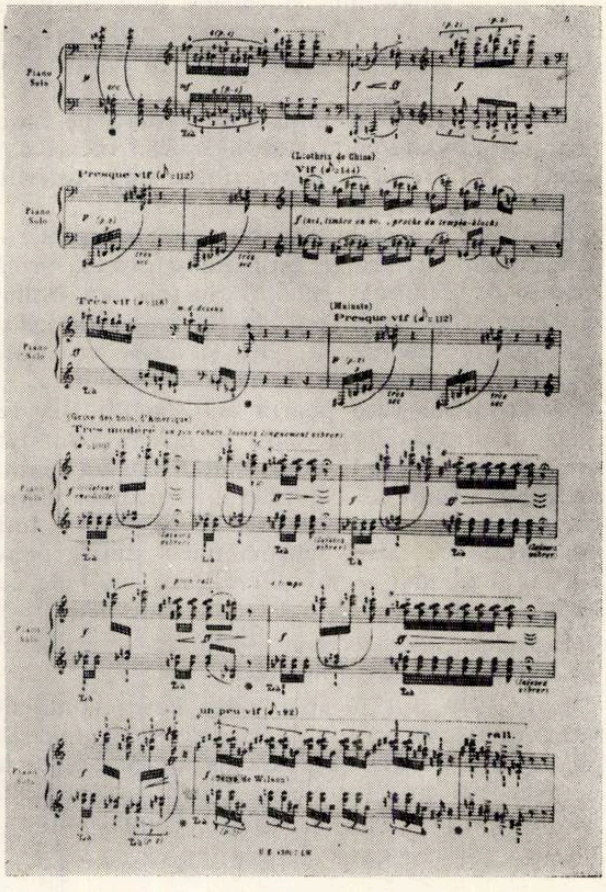
Duratele apar colorate prin acorduri ţinute la manual, dubla pedală aducînd aceleaşi valori în canon ritmic retrograd. Cîntece ale păsărilor, stilizate sau imaginate, ajută la aprecierea valorilor prea lungi.

„Oiseaux exotiques", scrisă în 1956 la cererea lui Pierre Boulez pentru concertele de la „Domaine musicale", apare de asemenea ca una din marile reuşite ale lui Messiaen. El foloseşte aci cîntece ale păsărilor exotice din India, China, Malaezia şi cele două Americi, în timp ce percuţia cu sunete nedeterminate, foloseşte ritmuri hinduse şi greceşti.

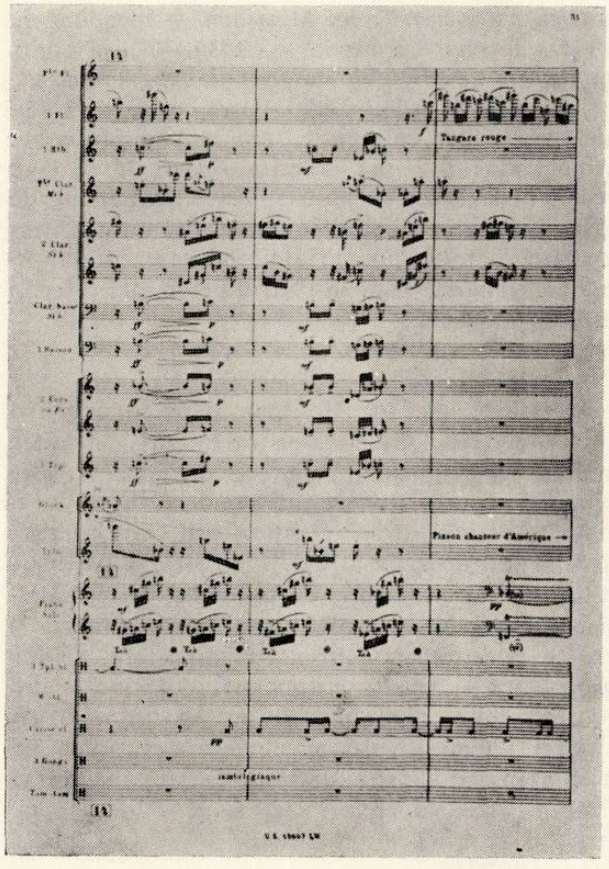
Unui ansamblu compus din suflători din lemn şi alamă precum şi din percuţie, i se opune ca prim instrument solist (secondat de xilofon şi cei doi clarineţi) pianul, care prin ponderea pe care o capătă în ansamblu precum şi prin cele cinci cadenţe ale sale, împrumută piesei caracterul unui concert de pian de o nouă factură.

Reproducem mai jos o pagină de pian din prima cadenţă a acesteia, caracteristică pentru modul lui Messiaen de a trata instrumentul ;

Se observă între paranteze numele păsărilor care sînt reprezentate. Messiaen pare de altfel să preia în special ritmica, tempo-ul, precum şi conturul melodic aproximativ, înălţimile propriu zise şi desigur îmbrăcarea armonică, instrumentaţia şi dinamica, depinzînd de fantezia compozitorului ; aceasta în măsura în care nu contrazice caracterul general al cîntării păsării respective.



Iată şi o pagină din marele tutti central, din care reiese foarte clar un alt caz de polifonie (în parte şi de omofonie) la Messiaen ;



Ne izbeşte diversitatea diferitelor linii sau grupări, care trăindu-şi fiecare viaţa lor proprie, se îmbină totuşi în mod armonios. Se remarcă în centrul paginei gruparea alămurilor şi a lemnelor grave, ea fiind de fapt reprezentarea omofon-acordică a cîntului unei singure păsări. Cele două portative ale pianului reprezintă o altă grupare, eterofonică, de astă dată, cei doi clarineţi din nou una omofonă, celelalte instrumente, negrupate, evoluînd monodic şi reprezentînd fiecare cîntul unei alte păsări.

În josul paginei, observăm la toba mică ritmul grecesc „iamb elegiac".

Reamintindu-ne cele spuse despre polifonie, vom înţelege şi mai bine cum aceste elemente aparent disparate, ajung să închege la Messiaen un discurs pe cît de coerent, pe atît de autentic.

Pe o linie asemănătoare, dar mai evoluată şi ansamblînd elemente morfologice şi mai diferite, se situează lucrarea pentru orchestră mare *„Chronochromie"*, concepută în anul 1958.

Titlul se defineşte prin cele două cuvinte greceşti : „Chronos" — timp — şi „chroma" — culoare —, în sensul marcării timpului prin culoare. Tot din greceşte este preluată şi nomenclatura diferitelor părţi ; „Strophe", „artistrophe", „épôde" —, termeni pe care-i întîlnim şi în dramaturgia antică.

Compozitorul a adus în această muzică : păsări (soliste sau grupate), stînci, „valuri" ale vîntului, ale torentelor şi în fine tot ce i-a putut sugera natura în materie de sunet, ritm şi culoare.

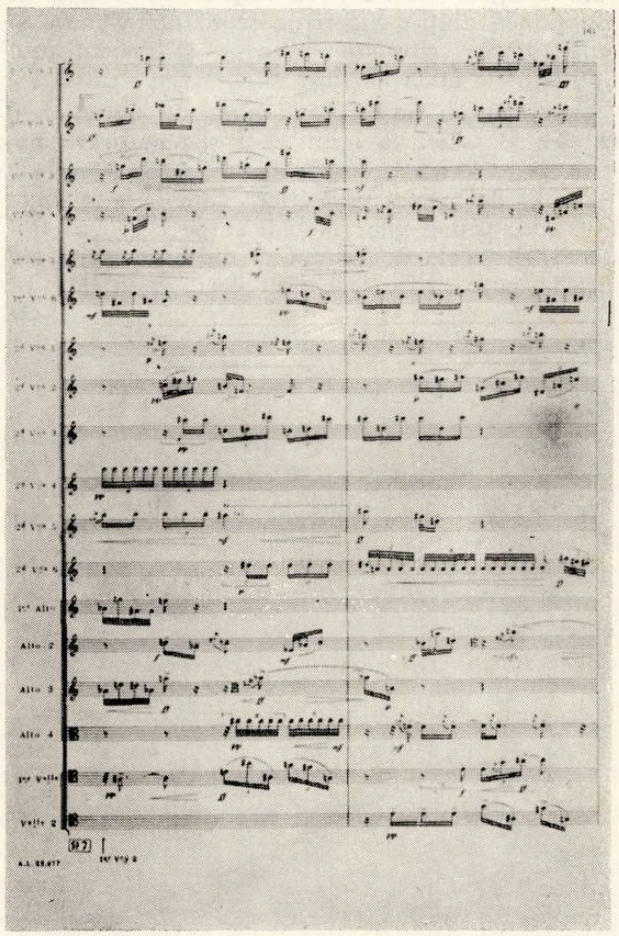
Semnificativ este că în această partitură, timbrul prea individualizat al pianului şi tinzînd la Messiaen spre reliefarea solistului ca atare, nu va apare de loc.

Alternarea cîntului coric — omofon al păsărilor (suflătorii de lemn) cu suprafaţa sonorităţilor metalice tipice orchestrei balineze (Glockenspiel, xilofon, marimba şi clopot) dovedesc una din cele mai simple dar eficiente aplicări a principiului repetiţiei în interiorul lucrării (în „antistrophe"-ele I şi II).

Acelaşi procedeu îl întîlnim şi în „Oiseaux exotiques", unde în locul orchestrei balineze se intercalează cadenţele pianului.

Tot principiul repetiţiei este folosit şi prin reluarea aproape identică a unor pagini de la început, către sfîrşitul lucrării, cum de exemplu cele desemnate cu denumirile „Les rochers", sau „Le torrent". Acest lucru este valabil şi pentru însăşi ultima pagină.

Ţin să mai atrag odată atenţia asupra noutăţii pe care o reprezintă penultima parte, „épôde", de care am spus mai înainte că ni se înfăţişează ca un caz limită de eterofonie, apropiindu-şi în mod vizibil însuşirile unui fenomen natural.



Optsprezece instrumente de coarde soliste, reprezentînd în parte cîte o pasăre, cîntă fiecare pe legea lui, creind o împletire de multiple linii ce se suprapun şi se întretaie, împletire care generează la rîndul ei mai mult o stare în sine, asemănătoare cu ambianţa pe care o simte omul de exemplu în mijlocul unei păduri, sau în oricare alt colţ al naturii;

Am vorbit aci de eterofonie, datorită înrudirii materialului expus monodic de către coardele soliste.

★

Pentru a întregi imaginea pe care trebuie să ne-o facem asupra acestui artist prodigios, de la care — aflîndu-se în floarea vîrstei — mai avem multe de aşteptat, aş dori să mai adaug cîteva cuvinte despre activitatea sa de interpret precum şi aceea de teoretician şi pedagog.

— *Ca interpret*, cred că este elocventă cel puţin admirabila înregistrare pe discuri a întregii sale creaţii pentru orgă, în execuţie proprie. În afară de aceasta, apariţia sa consecventă ca organist al catedralei „La Trinité" este de asemenea importantă. Ca un fapt divers dar nu mai puţin semnificativ, amintesc că prima audiţie în Franţa a sonatei a II-a pentru vioară şi pian de Béla Bartók, a avut loc cu Olivier Messiaen la pian.

— *Ca teoretician şi pedagog*, se poate afirma că importanţa sa este aproape hotărîtoare pentru generaţia compozitorilor de azi. Am arătat cum a ajuns Messiaen să iniţieze în creaţia sa joncţiunea dintre cuceririle şcolii noi vieneze şi emanciparea ritmului precum şi modalismul ajuns într-o nouă ipostază.

Înzestrat cu un profund simţ de teoretician, Olivier Messiaen a ştiut să-şi sistematizeze bogata sa experienţă, împărtăşind-o apoi şi altora. Epitetul de „pape du métier" care i se atribuie în rîndul pedagogilor actuali şi pe care l-aş traduce prin acela de „pontif al meşteşugului (muzical)", pare să fie mai mult decît justificat.

Aşa se şi explică de ce unii principali exponenţi ai avangardei muzicale contemporane, ca de pildă Pierre Boulez şi Karl Heinz Stockhausen, s-au numărat printre elevii săi fervenţi. Mai mult încă; oricare dintre compozitorii de azi care studiază muzica sau scrierile lui Messiaen — începînd cu „Vingt leçons d'armonie" — 1939 —[7]), şi continuînd cu „Technique de mon langage musical" precum şi cu admirabilele prefeţe şi redactări ale partiturilor sale (este semnalat în preparare şi un tratat de ritm) —, nu are decît de cîştigat, reuşitele artistice precum şi teoretizările sale de prim rang reprezentînd un material care, filtrat cu discernămînt, poate fi de folos oricărui temperament şi poate rodi în cadrul celor mai diferite estetici muzicale.

★

Muzician inspirat, Messiaen pare să aparţină totodată tipului de compozitor la care claritatea gîndirii şi neobişnuita putere de sistematizare opun intuiţiei o importantă pondere.

Poate primul dintre compozitorii francezi care îmbină într-un grad atît de înalt libertatea inspiraţiei cu marea bogăţie de mijloace, Olivier Messiaen se încadrează prin totalitatea gîndirii şi creaţiei sale într-un curent de renaştere, de împrospătare în muzica europeană, aş spune în cea contemporană, făcîndu-ne în acelaşi timp să presimţim unele direcţii spre care s-ar putea îndrepta în viitor, drumul sinuos şi tot mai ramificat al artei sunetelor.

Bibliografie

„La musique moderne" de Paul Collaer
„Panorame de l'art musical contemporain" de Claude Samuel
„Encyclopedie de la musique" Fasquelle
„La musique française contemporaine" de Claude Rostand
„Histoire de la musique" de Robert Bernard
„Technique de mon langage musical" de Olivier Messiaen

[7]) În 1933 a apărut „Vingt leçons de solfège moderne".

ÎNSEMNĂRI

Mai mult spirit creator în orientarea activității artistice de amatori

În zilele de 17—18 iunie a avut loc la București Consfătuirea pe țară a dirijorilor formațiilor artistice de amatori, organizată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă (Consiliul Așezămintelor Culturale) și Uniunea Generală a Sindicatelor din România (Comisia pentru activitatea cultural-educativă).

La Consfătuire au participat un mare număr de dirijori, activiști culturali din întreprinderi și instituții din Capitală și din țară, oameni cu răspundere în mișcarea artistică de amatori, creatori etc. Cu acest prilej au avut loc concerte experimentale, demonstrative, schimburi de experiență între diferite formații corale, instrumentale, grupuri de soliști etc. și audiții de muzică corală și de mase, ușoară, urmate de discuții.

A fost prezentat un amplu material cu tema „Unele probleme actuale ale mișcării artistice de amatori" elaborat de conducerea Casei Centrale a Creației populare.

Pe baza analizei teoretice, precum și a manifestărilor artistice, audițiilor (urmărite pe partituri tipărite în acest scop) au fost purtate vii discuții, care au avut darul să completeze materialul supus analizei cu idei prețioase, aprecieri, semnalîndu-se totodată unele deficiențe în activitatea formațiilor artistice de amatori.

La terminarea lucrărilor au fost expuse în fața Conferinței concluziile, elaborîndu-se planul de măsuri.

★

Mișcarea artistică de amatori se întemeiază în țara noastră pe vechi și valoroase tradiții. Numeroase coruri și-au aniversat ani îndelungați de la înființarea lor, unele chiar centenare. Ele continuă și astăzi, în noile condiții social-culturale, să-și ducă activitatea rodnică. Despre caracterul de masă al mișcării artistice, în sensul propriu al cuvîntului, nu se poate vorbi decît în vremea noastră, cînd a devenit posibilă existența unui număr impresionant de formații, ce activează în diferite regiuni ale țării. Cele peste 6.000 de coruri și peste 3.000 de formații instrumentale, cărora li se adaugă zecile de mii de soliști vocali și instrumentali, angajarea în această muncă de răspîndire a culturii a peste o jumătate de milion de artiști amatori sînt dovezile cele mai concludente ale dragostei și interesului poporului nostru pentru muzică, ale participării maselor largi la procesul de cultivare a acestei arte.

Activiștii culturali, instructorii și în special dirijorii se ocupă de creșterea celor mai variate formații, grupuri vocale și instrumentale, prin inițiative valoroase, îmbogățind programele, abordînd piese variate care implică adesea dificultăți tehnice și expresive, valorificînd totodată bogatele resurse folclorice locale. Datorită unei munci intense și pasionate s-au afirmat primele colective de operă ale artiștilor amatori (la uzinele „Tractorul" din Brașov și „Electromagnetica" din București), de operetă, orchestre semisimfonice și de cameră, grupuri muzical-coregrafice, care dau spectacole cu regularitate în cadrul sindicatelor, caselor de cultură etc.

Cu toate aceste frumoase realizări, față de numărul unităților culturale și de posibilitățile lor, în unele regiuni nu sînt suficient valorificate toate resursele artistice. S-a arătat că multe formații artistice își duc activitatea sporadic și numai în preajma concursurilor manifestă o oarecare înviorare. De asemenea, trebuie combătută tendința unor sindicate care în mod nejustificat promovează fără discernămînt, în cor, elemente necorespunzătoare, numai de dragul amplificării ansamblului, creșterii numărului de membri ai formațiilor, punînd astfel criteriul cantității înaintea celui al calității. Alteori, din cauza atitudinii de minimalizare a rostului pe care trebuie să-l aibă corul, se întîmplă ca în fața spectatorilor sau în concursuri să se prezinte formații cu un număr excesiv de redus de interpreți (Corul din Broșteni-Suceava a întrunit în cadrul ultimului concurs o formație alcătuită din 18 femei și 2 bărbați!). Disproporția între partidele vocale, slaba calitate a vocilor, fac de multe ori ca eficiența artistică a unor formații să fie minimă.

Unele regiuni nu posedă formații corale reprezentative, altele nu dispun de formații instrumentale populare, iar în unele orașe și în

centre raionale se observă o slabă activitate muzicală, în genere. În oraşele unde există o tradiţie muzicală se face uneori prea puţin pentru dezvoltarea acesteia, după cum în centre mai noi nu se depun eforturi susţinute pentru crearea unei tradiţii corespunzătoare.

În ceea ce priveşte problema repertoriului, atît de importantă, nu toate formaţiile s-au dovedit convinse de rolul educativ, de forţa artistică a acestuia. Alcătuirea judicioasă a repertoriului nu trebuie să fie făcută la întîmplare. După cum se ştie, alcătuirea repertoriului reflectă spiritul de discernămînt al dirijorului, justa sa orientare ideologică şi profesională, posibilităţile formaţiei, preferinţele publicului. Bogăţia tematică a lucrărilor, care stimulează abordarea diferitelor genuri ale muzicii corale, împrospătarea permanentă trebuie să stea în centrul atenţiei dirijorului. Interpretarea unor programe stereotipe va duce la scăderea interesului formaţiei, la plafonare, la stagnare şi deci la regres, iar publicul care urmăreşte manifestările acestor formaţii nu va mai fi atras în urmărirea unor asemenea programe. Unele coruri se află angajate pe această pantă, membrii ansamblurilor se plictisesc la repetiţii şi, astfel, aceste formaţii merg cu paşi siguri spre autodesfiinţare. Uniformizarea repertoriului constituie un alt neajuns care se manifestă în orientarea unora dintre ansambluri. Activiştii culturali, instructorii şi dirijorii sînt chemaţi să dea o atenţie sporită, promovînd lucrări noi, expresive, cu un conţinut bogat şi variat.

Din fericire multe ansambluri relevă o exemplară ţinută artistică şi orientare în muncă. Formaţii artistice ca acelea ale uzinelor „Republica" din Bucureşti, combinatelor siderurgice din Reşiţa şi Hunedoara, muncitorilor şi marinarilor din Constanţa şi multe altele, acordă o deosebită atenţie alcătuirii repertoriului, prezentînd cu regularitate lucrări în primă audiţie, unele destul de pretenţioase ca execuţie. Fragmente din cantate, oratorii, opere şi operete cîntate de formaţii profesioniste au început să fie preluate şi de corurile de amatori.

Acest fapt a determinat pe unii compozitori să scrie lucrări speciale pentru diferite formaţii. Gheorghe Dumitrescu a scris pentru Corul Palatului culturii din Piteşti cantata *La Hidrocentrală-n Argeş,* şi pentru Corul ceferiştilor din Roşiori *Poemul eliberării,* Gheorghe Bazavan a dedicat coriştilor din Fierbinţi poemul *Cîntăm mîndrul Bărăgan,* Mauriciu Vescan a compus pentru oţelarii din Hunedoara Suita-poem *Hunedoara,* Alexandru Paşcanu a scris suita *Pe Argeş în jos,* pentru corul din Topoloveni, Mircea Neagu lucrarea *Cîntăm ţara de azi,* pentru corul din Lugoj, Dumitru Capoianu a realizat suita *Spune Argeş, spune tu* pentru corul din Călimăneşti, iar recent, Radu Paladi pentru formaţiile de amatori din Ploieşti *Poem de slavă Partidului.*

Alături de creaţiile repertoriului contemporan, în programele formaţiilor noastre figurează lucrări ale clasicilor muzicii româneşti. Cu toate acestea, încă multe pagini din creaţiile lui Musicescu, Dima, Kiriac, Baciu şi alţii, nu sînt cunoscute într-o măsură corespunzătoare. De asemenea, nu trebuie neglijată cuprinderea cît mai bogată a pieselor corale din repertoriul universal.

De un viu interes din partea publicului se bucură introducerea în cadrul genului coral, sub formă de prelucrări, a melodiilor cunoscute din muzica populară şi din muzica uşoară românească. Problemele de repertoriu puse în discuţie, pentru formaţiile corale, sînt valabile în bună măsură şi pentru ansamblurile de muzică populară şi uşoară, ca şi pentru soliştii vocali şi instrumentali, bineînţeles ţinînd seama de specificul formaţiilor respective.

Casa Centrală a Creaţiei populare prin publicaţiile ei — culegeri de cîntece, corale şi de mase — a contribuit la îmbogăţirea repertoriului. Este de dorit ca această acţiune să fie dezvoltată şi îmbunătăţită în viitor. O conlucrare mai strînsă cu Uniunea compozitorilor va duce la promovarea unei creaţii cu bogat conţinut tematic şi cu o ţinută artistică înaltă. Pentru o mai bună valorificare a repertoriului cu lucrări bazate pe tezaurul folcloric al regiunilor, un rol activ sînt chemate să-l aibă Casele regionale de creaţie prin stimularea culegerilor de muzică populară şi a prelucrării lor pentru ansambluri corale sau instrumentale. Regiunile Suceava, Crişana, Hunedoara, Bacău, Dobrogea şi altele posedă un tezaur folcloric încă nu îndeajuns de cercetat şi explorat, pe măsura posibilităţilor existente. În această muncă pot fi angrenaţi folclorişti precum şi membrii secţiei corale şi de mase din cadrul Uniunii compozitorilor.

Este îndeobşte cunoscut rolul primordial al dirijorului în activitatea formaţiilor artistice de amatori, ale cărui calităţi organizatorice şi profesionale sînt hotărîtoare pentru bunul mers al formaţiilor. El trebuie să fie exemplu de corectitudine pentru cei pe care îi iniţiază în însuşirea pieselor, să lucreze sistematic, metodic, să aibă perspectiva concertului, să fie exigent, plin de iniţiativă, să facă tot ce e posibil ca membrii corului să poată participa cu regularitate la repetiţie. Dirijorul este chemat să pună în lucru piese interesante care să suscite interesul coriştilor, să educe şi să cultive bunul lor gust, să abordeze piese expresive menite să ducă treptat la creşterea nivelului interpretării.

S-a subliniat cu toată fermitatea că cele mai multe coruri de la sate sînt conduse de oameni fără experienţă, fără pregătire temeinică profesională. Problema instruirii acestor formaţii rămîne deschisă şi este în funcţie directă de formarea cadrelor de dirijori. Reînfiinţarea secţiei muzicale din Institutele pedagogice din principalele oraşe ale ţării, crearea secţiei de dirijat coral la Şcolile populare de artă din ţară, organizarea unor cursuri de calificare pentru dirijori vor putea remedia această situaţie. Conducerea simultană de către un dirijor a 4—5 for-

maţii săteşti nu poate soluţiona problema. Bunul gust artistic, alcătuirea unui repertoriu corespunzător, difuzarea creaţiei româneşti contemporane, educarea şi instruirea coriştilor, trebuie să preocupe îndeaproape pe toţi factorii de răspundere din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi Uniunea Generală a Sindicatelor din România.

Au fost preconizate măsuri menite să remedieze stările de lucruri nesatisfăcătoare în această direcţie. S-au propus activizarea unor cursuri de calificare a instructorilor şi dirijorilor, a fost sugerată reintroducerea emisiunilor de radio cu caracter educativ-instructiv „Sfaturi pentru dirijori", „Cîntecul săptămînii" etc.; Televiziunea este invitată să organizeze emisiuni cu diferite formaţii, în timp ce Casei de discuri „Electrecord" i se propune înregistrarea de piese corale în interpretarea unor valoroase formaţii de amatori.

În vederea creşterii calităţii interpretative a formaţiilor corale se propune solicitarea unor compozitori, care să se ocupe în continuare de instruirea diferitelor ansambluri artistice de amatori. Este necesară extinderea studioului artistului amator din cadrul unor Case de cultură, întrucît această metodă se dovedeşte utilă în ce priveşte menţinerea legăturii permanente între dirijorii din raion.

Schimbul de experienţă, discuţiile fructuoase cu specialişti şi consfătuirile periodice de importanţa celei prezente vor contribui substanţial la creşterea continuă a nivelului artei noastre amatoare.

SILVIAN GEORGESCU

„Manifest muzicologic"?

În condiţiile revoluţiei culturale realizată în anii puterii populare, muzicologia este chemată să-şi aducă o preţioasă contribuţie pe linia aspiraţiilor ideologice, estetice, ştiinţifice şi educative ale culturii noastre muzicale. Pe acest drum militează cu tot mai multă pasiune, răspundere şi eficienţă muzicologii, criticii, interpreţii şi compozitorii noştri, pentru împlinirea îndatoririlor specifice domeniului teoretic muzical.

Personalitatea muzicologului militant se conturează astăzi în contextul vieţii noastre artistice, iar tematica abordată în ultimii ani dovedeşte o reală diversificare, atît pe linia preocupărilor cît şi în ce priveşte stilul personal de reflectare a problemelor cercetate.

Or, tocmai în acest climat de viguroasă afirmare a muzicologiei noastre *calificate*, apare cel puţin ciudat faptul că într-una din revistele noastre de cultură, care are un important rol de orientare, a fost posibilă apariţia unui „manifest" al muzicologiei care, propunîndu-şi „să aducă pe făgaşul cel bun" conţinutul şi metodele de lucru ale muzicologilor noştri, lasă să se înţeleagă, fără echivoc, rămînerea în marginea lucrurilor a muzicologiei naţionale, cît şi a muzicologiei universale în ansamblu. Ne referim la amplul articol, publicat în două serii, sub semnătura lui George Sbârcea, în „Tribuna" din 7 şi 14 iulie a.c.

După cum se ştie, recentele dezbateri ale comitetului lărgit al Uniunii compozitorilor*) au scos în evidenţă, în modul cel mai clar, înfăptuirile şi perspectivele muzicologiei noastre. Este un lucru bine cunoscut de toţi cei care au urmărit îndeaproape viaţa muzicală a ţării noastre, că — pornind de la o moştenire relativ modestă — graţie activităţii editoriale actuale, mijloacelor de promovare prin presă, radio şi televiziune, prin reviste de cultură şi specialitate, muzicologia şi critica noastră s-au afirmat cu tot mai multă competenţă şi eficacitate prin studii, articole, volume precum şi cele mai variate contribuţii de ordin educativ-muzical în opera de îndrumare şi popularizare a vieţii noastre muzicale.

Se impun din ce în ce mai puternic, ca trăsături caracteristice în această vastă acţiune desfăşurată, răspunderea profesională, calitatea activităţii muzicologice. Este imposibil de conceput ca semnalarea, cercetarea şi prezentarea explicativă a manifestărilor contemporane de artă, să fie lipsite, în stadiul actual al muzicologiei noastre, de criteriul unei înalte ţinute ştiinţifice. Acest lucru constituie o îndatorire de prim ordin a oricărui muzicolog conştient de misiunea sa, îndatorire care ţine de importanţa social-educativă a muzicii în vremea noastră, de complexitatea fenomenului muzical contemporan, de însăşi corelaţia dintre artă şi ştiinţă.

Estetica marxist-leninistă subliniază specificul cunoaşterii ştiinţifice şi pe cel al cunoaşterii artistice ca două laturi proprii procesului unic de cunoaştere, ambele contribuind cu mijloace proprii la realizarea funcţiei gnoseologice şi educative a activităţii spirituale desfăşurate de om. Sub acest aspect, exacerbarea deosebirilor dintre cele două ramuri de activitate este tot atît de nejustificată ca şi confundarea metodelor şi resurselor folosite în cazul fiecăreia, de cunoaşterea artistică şi de cunoaşterea ştiinţifică. Cu atît mai complex devine acest raport de asemănare şi diferenţiere între cele două domenii, cu cît în zilele noastre metodele folosite în diferitele domenii ale activităţii de cercetare şi creaţie se interinfluenţează. Nu este lipsită de semnificaţie scrisoarea adresată recent instituţiilor muzicale de către Societatea internaţională de muzicologie din Paris, prin care se solicită colaborarea acestora pentru o vastă acţiune pe plan mondial : asimilarea integrală a sistemului de informare muzicolo-

*) v. „Muzica", an. XVI, Nr. 5/1966, p. 1—9.

gică cu acela -- deja existent — în domeniul ştiinţelor exacte.

Nu trebuie pierdut din vedere nici o clipă faptul că numai dobîndind un caracter eminamente ştiinţific, muzicologia educativă îşi poate atinge pe deplin scopul. Evident că această elaborare ştiinţifică necesită o prezentare atrăgătoare, care să îmbine în mod organic analiza de formă cu cea de conţinut, structurîndu-se totodată (ca metodă şi materie) extrem de diferenţiat, după categoriile de public cărora li se adresează. Dar aceasta nu poate însemna nicidecum decăderea într-o manifestare literaturizantă, cu totul lipsită de sensurile ştiinţifice ale fenomenului şi manevrînd — în mod stereotip — un număr limitat de valori cu semnificaţie generală, de termeni împrumutaţi de fapt literaturii, ce se suprapun atunci cînd este vorba de prezentarea unor creaţii muzicale cît se poate de deosebite sub aspectul structurii limbajului şi al expresivităţii lor. O astfel de atitudine faţă de fenomenul de artă nu poate duce, în cel mai fericit caz, decît la o *egalizare* de expresie a operelor între ele. Însăşi analiza ştiinţifică redă, destul de anevoios, realitatea muzicală într-un mod convenţional şi cît se poate de relativ — aceasta cu toată străduinţa absolut necesară a argumentaţiei de structură.

Pe măsură ce-şi lărgeşte orizontul iniţierii muzicale pe calea unei educaţii ştiinţifice competente, publicul părăseşte muzicologia literaturizantă care se limitează la abordarea laturii intuitive, figurată prin termeni extramuzicali, privind conţinutul creaţiilor prezentate în acest mod. Acest public se orientează din ce în ce mai ferm spre contribuţiile muzicologiei ştiinţifice, bine orientată ideologic şi profesional, vădind o tendinţă *activă* de stimulare a propriului spirit de discernămînt al auditorului. Căci este imposibil de conceput ca după mai bine de 15 ani de învăţămînt profesionist, orientat pe baze ştiinţifice şi menit să asigure un larg sistem de educaţie artistică (de la gradul elementar şi pînă la Conservator, de la Şcoala populară de artă şi pînă la Universitatea populară), precum şi prin activitatea susţinută a cca. 20 de orchestre simfonice şi filarmonici, alături de 5 teatre de operă şi de vasta acţiune de popularizare a radioteleviziunii, a discului şi a tipăriturilor cu caracter educativ-muzical, să mai putem ignora prezenţa unui public de cea mai largă receptivitate şi vădind o putere crescîndă de înţelegere a fenomenului muzical.

Cum s-ar mai putea vorbi astăzi de necesitatea unei reveniri la un nivel neştiinţific şi literaturizant al investigaţiilor muzicologice, cînd din ce în ce mai multe lucrări ale domeniului — la noi şi în toată lumea — tind să abordeze în modul cel mai ştiinţific posibil problemele muzicii contemporane ? Este o tendinţă pe care o privim cu cel mai mare optimism, şi datorită căreia tînăra noastră muzicologie se înscrie cu un deosebit prestigiu în coordonatele preocupărilor internaţionale. Dezbaterile deja amintite ale comitetului lărgit al Uniunii compozitorilor au mai arătat, fără echivoc, necesitatea formării unui larg cerc de specialişti, atît în domeniul muzicii clasice universale cît şi în acela al cercetării teoretico-ştiinţifice a muzicii contemporane româneşti şi universale. Seria unor valoroase lucrări româneşti pe teme de muzicologie cît mai variate — de la probleme de estetică, de limbaj în creaţie, interpretare şi muzicologie însăşi, pînă la cele de istoriografie, folclor şi educaţie — trebuie continuată cu asiduitate. Realizările obţinute de autori ca Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Gheorghe Ciobanu, Romeo Ghircoiaşiu, Alfred Hoffman, Ştefan Niculescu (pentru a ne referi la un număr restrîns de nume de muzicieni dintre cei mai activi), confirmă competenţa, eficienţa, ţinuta ştiinţifică a muzicologiei noastre contemporane.

Lucrări ca „Melodia şi arta înveşmîntării ei" de Alfred Mendelsohn, „Cîntăm pe note" de Ion Vicol, „Ghidul muzicii de cameră" de Wilhelm Berger sau „Suita şi sonata" de Dumitru Bughici, realizează tocmai demonstrarea *tehnică*, la nivel profesional unitar sau într-o formă pedagogică progresivă a calităţii fenomenului muzical, constituind instrumente muzicologice de cea mai autentică factură ştiinţifică.

Trebuie arătat însă, în aceeaşi măsură şi în modul cel mai critic, că în lucrările noastre muzicologice de amploare, în revistele de specialitate, în presa cotidiană etc., se resimte încă nevoia unor eforturi susţinute pentru promovarea şi mai eficientă a caracterului ştiinţific solicitat de dezvoltarea muzicii contemporane. Dacă ne referim spre exemplu la activitatea în domeniul esteticii şi teoriei muzicale, ne dăm seama că se cer depăşite anumite limite pe care şi le impun, în mod nejust, cercetările întreprinse pînă în prezent — respectiv discutarea scolastică a problemelor de estetică pe de-o parte, analiza obiectivistică, „tehnicistă" şi lipsită de orizont a acestora pe de alta. Or, dacă ar fi existat într-adevăr necesitatea unui „manifest" stimulator în vreun domeniu, acesta ar fi trebuit să aibă în vedere *tocmai* sensul unei muzicologii cu un conţinut cît mai ştiinţific şi profesionist. Cu alte cuvinte, acea muzicologie din care publicul românesc de astăzi — cu patrimoniul de educaţie artistică pe care-l deţine prin dăruirea a generaţii întregi de compozitori, oameni de ştiinţă muzicală, interpreţi şi pedagogi — să poată desluşi linia *orientativă* a aportului teoretic, acea *poziţie* a autorilor faţă de lucrarea sau problema analizată.

Cu atît mai de neînţeles apare faptul, în lumina celor arătate, că un organ de ţinută culturală cum este „Tribuna" clujeană a putut face loc în coloanele sale unei pledoarii pentru o literatură de nuanţă pseudo-muzicologică, lipsită tocmai de elementul esenţial : atitudinea militant-educativă şi ştiinţifică în problemele culturii muzicale.

Concursul „P. I. Ceaikovski"

de Prof. G. Avachian

Apariția unui număr din ce în ce mai mare de concursuri muzicale internaționale reprezintă o caracteristică a timpurilor noastre. În această formă oarecum eruptivă a competițiilor, concursurile internaționale care și-au făurit o meritată reputație rămîn mai departe importante manifestări muzicale de evidențiere a talentelor, a școlilor. Ele sînt mijloace de confirmare a ideilor care stau la baza îndrumărilor artistice muzicale.

Relațiile active de idei care se creează între muzicieni la aceste concursuri propulsează arta violonistică spre ridicarea calității și extinderea ei la toate nivelurile de învățămînt. Fără îndoială, pentru realizarea concluziilor se cer muzicieni care să aibă capacitatea aperceptivă ridicată și supletea de a putea părăsi practici deseori desuete, cu rădăcinile într-o practică deficientă. Nu avem posibilitatea de a reproduce elementele imponderabile, care concură la realizarea unei interpretări din trecut. Pînă astăzi, cu toate progresele înfăptuite mijloacele tehnice nu au rezolvat încă imprimarea și redarea tuturor caracteristicilor sunetului.

★

„Concursul internațional Ceaikovski" s-a situat de la înființarea lui printre competițiile muzicale cele mai importante din lume. Organizarea lui care nu a dat loc la critică, criteriile de exigență și obiectivă apreciere care au stat la baza constituirii juriilor, participarea unui număr de muzicieni cu remarcabil nivel și talent, pregătirea grupului de participanți sovietici, au fost elementele care l-au impus cu autoritate.

În ziua de 30 mai, în Sala mare din Kremlin, a avut loc sărbătoarea deschiderii celui de al treilea concurs internațional Ceaikovski care, cum se știe, are loc din patru în patru ani.

Prezidiul a fost format de membrii juriilor de vioară și violoncel sub președinția ministrului culturii, Ecaterina Furțeva.

Această a treia ediție a concursului a cuprins patru discipline: vioară, violoncel, pian și canto. Desfășurarea lor nu a fost concomitentă. Lucrările concursului au început cu vioara și violoncelul; după aproape două săptămîni au urmat concursurile celorlalte două discipline.

Juriul concursului de vioară, din care am avut cinstea de a face parte, a fost alcătuit din: V. Avramov, (Republica Populară Bulgaria), K. Van Nes'e (Belgia), J. Calvet (Franța), L. Kogan (U.R.S.S.), B. Liatoșinschi (U.R.S.S.), E. Mirzoian (U.R.S.S.) F. Newman (Anglia), A. Ploczek (Cehoslovacia), R. Principe (Italia), F. Szabo (Ungaria), S. Szigeti (Elveția), E. Zimbalist (S.U.A.), B. Țiganov (U.R.S.S.), F. Ehlers (R. D. Germană), V. Ianchelevici (U.R.S.S.), secretar prof. Beridze și președinte — David Oistrah. La vioară au participat 32 concurenți. Repertoriul acestui concurs a avut o deosebită diversitate. Astfel, în etapa I-a au fost cerute primele două părți dintr-o Sonată de Bach sau Ciaccona, o parte dintr-un concert de Mozart sau dintr-o sonată de Beethoven, două capricii de Paganini și două piese de Ceaikovski. A doua etapă: un concert de un compozitor rus sau sovietic, o sonată de Ovcinikov sau Espai, o piesă modernă contemporană sau de virtuozitate și o piesă de Ceaikovski.

Ultima etapă a concursului a avut în repertoriu două concerte, din care unul obligatoriu, Concertul în re de Ceaikovski. Întocmirea unui astfel de program a avut fără îndoială în vedere trierea candidaților, trecîndu-i prin repertoriul preclasic (Bach), clasic, modern, contemporan și urmărirea încă de la prima etapă a măiestriei violonistice în sensul virtuozității (Paganini).

Fundamentat rațional, un astfel de repertoriu a fost axat pe evidențierea talentului, îndrumarea, dezvoltarea lui după principii psihologice, fiziologice, biomecanice, estetice și îmbinarea lor cu o cultură generală, cu o cultură artistică muzicală. Această viziune largă a programului a avut calitatea de a nu lăsa lacune importante în cunoașterea de către concurenți a stilurilor și a urmări pe cît posibil înlăturarea „dresajului" ca mijloc de pregătire a candidaților pentru concurs. Astfel a fost nevoie pentru prezentarea cu aceste piese, de o serioasă școală, înlăturîndu-se strecurarea de erori printr-o întîmplătoare pregătire ad-hoc.

Dezvoltarea violonistului se cere a fi făcută avîndu-se în vedere, de la început, nivelul ce se urmărește a fi atins. Deci, de la primul pedagog la ultimul profesor, se are în vedere formarea în mod armonios a artistului violonist. Nu credem întru nimic justificată opinia unei pregătiri speciale, de 3—4 ani a unui candidat la concurs. Am avut exemple concludente: tînărul violonist Oleg Kagan (20 ani) a obținut în septembrie 1964 premiul IV la Concursul Enescu, în 1965 premiul I la Concursul Sibelius și acum a fost distins cu premiul II. Concluzia este clară: o înțeleaptă îndrumare urmărește formarea unui violonist de nivel înalt; profilul lui internațional în ceea ce privește nivelul său artistic, determină pregătirea lui pentru un concurs internațional.

Acest repertoriu constituie de altfel premiza concluziei de mai sus.

Competiția, avînd o arie largă, a evidențiat fără îndoială caracteristici ale unor școli și îndrumători. O amprentă cîteodată a constituit-o și expresia afectivă a popoarelor respective. Credem însă că rămînerea în urmă a unor școli și profesori, chiar dacă are o explicație nu mai poate fi justificată. Aceasta nu înseamnă o simplă nereușită la un concurs, ci determină privirea problemei viorii și muzicii în cadrele circumscrise, retrograde, superficiale ale evoluției ei. De aceea, cei care au putut sesiza aceste premize vor cerceta, în ansamblul lor, cauzele care frînează seria progresivă a transformărilor menținînd o stare zisă tradiționalistă. Îmbinarea armonioasă a tradiției cu tendințele actuale sănătoase conferă viabilitate artei.

★

În cele ce urmează ne vom referi la violoniștii care au intrat în etapa finală.

În primul rînd vom menționa școala sovietică de vioară. Considerăm că această reputată școală, care în toate concursurile la care a participat a izbutit, ar fi avut motive să meargă pe linia obișnuită. La primul concurs internațional Ceaikovski, în 1958, personal subliniam într-o convorbire la Ministerul Culturii al Uniunii Sovietice, o anumită monotonie cauzată de uniformitatea în interpretare axată de bună seamă pe coordonate solide și prețioase. Acum am putut aprecia grupul sovietic format din elevii a șase profesori. Orientarea lor de bază rămîne aceeași; se desprind însă modalități expresive distincte. Aceste diferențieri în finalitate le considerăm ca fiind pasul important în desfășurarea potențelor artistice și înlăturarea limitelor fixe. Fiecare concurent sovietic a putut demonstra prin dezvoltarea personalității sale, concepția muzicală, afectul, care au constituit crezul profesorului respectiv.

Premiul I a fost decernat violonistului Victor Tretiakov. Se află în anul I al Conservatorului din Moscova, clasa prof. I. Iankelevici.

Născut în 1946 la Krasnoiarsk, a început studiul viorii la Irkuțk. În anul 1959 intră în școala centrală a Conservatorului din Moscova și de atunci studiază cu prof. I. Iankelevici.

Stilul lui violonistic se caracterizează printr-o claritate în emisiune și o tehnică expresivă în orice formă de pasaj. Interpretarea lui este muzicală pînă la cele mai mici amănunte, legată de o bogată dinamică. Are un control neîntrerupt al execuției dovedind o liniște neobișnuită pentru această vîrstă.

Interpretările apar studiate cu grijă, în cele mai mici amănunte ; sînt momente însă cînd detaliul capătă o anumită expresivitate în detrimentul relațiilor dintre elementele principale și secundare ale construirii interpretării. Aceasta este în detrimentul cursivității și spontaneității. Așa se explică faptul că din etapa I, în sonata sol minor de Bach, Adagio și Fuga, lipsește simplitatea necesară, interpretarea mergînd spre exagerări emfatice, fără profunzime. În partea I din Concertul în re major (nr. 4) de Mozart am avut impresia că lui Tretiakov i s-a cerut o interpretare prea complicată pentru nivelul vîrstei și maturității lui. În schimb capriciile nr. 17 și 24 au fost excelent redate. În Ceaikovski (Melodia și Vals scherzo), sensibilitatea lui nu a apărut la nivelul tehnicii sale excelente.

Piesele din etapa a II-a — Haciaturian : Concert, partea I-a, Peiko : Preludiu și toccata, Espai : Sonata —, au fost excelent prezentate — Ceakovski Serenada melancolică și Paganini — I palpiti le-am fi dorit însă mai simplu interpretate.

Etapa III-a : Concertele de Ceaikovski și Paganini — foarte bine interpretate. Credem că în viitor, printr-o maturizare, personalitatea lui se va manifesta în chip mai evident.

Premiul II. Japoneza Masuko Usioda are 24 de ani. A învățat în patria sa cu profesorii Ana Ono, Dyn Aynard și Hideo Saito. Din 1961 pînă în 1964 a studiat la Leningrad cu Mihail Weiman și acum lucrează pentru perfecționare, cu Josef Szigeti în Elveția. A concertat în Japonia, Uniunea Sovietică, Belgia, U.S.A., Elveția. Este laureată (1963) a concursului „Regina Elisabeta".

După părerea noastră este o artistă pe deplin formată și nu cred că exagerez spunînd că este una dintre cele mai bune violoniste ce au fost auzite. Are o tehnică excepțională care nici nu se observă — atît de captivante îi sînt interpretările. Muzicalitatea, sensibilitatea și forța ei de comunicare au apărut cu totul neobișnuite.

Serioasa pregătire a acestei violoniste, talentul ei, pasiunea și munca i-au creat posibilitatea de a da interpretări deosebite în acest concurs, care au apărut drept concepții și viziuni personale. Redarea Concertului nr. 2 de Bartok nu va fi uitată curînd și, de asemenea, interpretarea Capriciilor de Paganini cărora le-a dat o profunzime neașteptată. În schimb, nu sîntem de acord cu tempo-ul exagerat de mișcat al ultimei părți a Concertului de Ceaikovski. Naturalețea, spontaneitatea, căldura, profunzimea, diversitatea paletei sale dinamice sînt caracteristicile interpretărilor violonistei Masuko Usioda.

Avînd în vedere înaltul nivel artistic de prezentare a tuturor pieselor din programul ei și pentru clarificarea capacității, muzicale, dăm mai jos repertoriul variat și bogat al violonistei la acest concurs. Etapa I : Bach — Ciaccona ; Mozart — Concert N. 3, p. I ; Paganini — Capriciile nr. 4 și 11 ; Ceaikovski — Serenada melancolică ; Ceaikovski — vals scherzo. Etapa a II-a : Prokofiev — Concert nr. 2 ; Bartok — Rapsodia nr. 1 ; Ceaikovski — Melodia ; Espai — Sonata ; Jonsso Tojama — Sonata. Etapa a III-a : Bartok — Concert nr. 2 ; Ceaikovski — Concert.

Pentru a sublinia întreaga importanță în dezvoltare pînă la realizare, a oricărui talent, amintim filiația profesorilor ei din perioada ei de formare : Ana Ono și Mihail Weimann care direct sau prin Eidlin au fost elevii renumitului profesor din Petersburg, Leopold Auer.

Oleg Kagan, de asemenea, premiul II ne este cunoscut de la ultimul „Concurs internațional George Enescu" (1964).

Născut în 1946 în Sahalinul de sud, studiază la Riga, la școala de muzică de pe lîngă Conservator, cu profesorul Braun. În 1959 este primit la Școala centrală a Conservatorului din Moscova. De la această dată și pînă azi (anul II de Conservator), lucrează cu profesorul B. E. Kuznețov.

Stilul de cînt al lui Kagan se caracterizează prin eleganță, gingășie distinsă și naturală muzicalitate. Sunetul lui nu atinge încă intensități de strălucire necesare într-o solistică de mare potență. Credem că în viitor, cînd preocupările și grijile școlii vor fi înlăturate, cînd va cunoaște mai profund aspectele diverse ale vieții și logica generală a artei, deficiența pe care am menționat-o va fi rezolvată.

Aproape întregul repertoriu a fost realizat cu o deosebită muzicalitate și au putut fi cu prisosință evidențiate calitățile mai sus citate. Din etapa I-a reținem în mod deosebit partea I-a din Concertul în sol major de Mozart, interpretată cu simplitate și o deosebită noblețe. Din etapa a II-a, Balada de Ovcinikov și din etapa a III-a Concertul de Sibelius.

Nu putem fi de acord cu tratarea prea lejeră a Campanellei de Paganini în toată întinderea ei și de asemenea cu sunetul feminin folosit în general în Concertul de Ceaikovski. Această manieră o considerăm depășită chiar dacă muzicalitatea lui o salvează

Premiul III a fost obținut de violonista japoneză Ecco Sato. Are 17 ani și s-a născut în orașul Fukusima. Între anii 1956 și 1959 a studiat în clasa profesorului Saburo Sumi de la Academia de muzică din Tokyo. Din 1959 a fost primită în Școala Centrală de pe lîngă Conservatorul din Moscova și lucrează cu violonistul și profesorul L. Kogan. Din anul 1962 a susținut concerte în Uniunea Sovietică și în Japonia.

Este un element excepțional dotat, avînd o tehnică foarte bună a celor două mîini. Expresivitatea mîinii stîngi și vibrato-ul apar deficiente, cu deosebire pe coardele sol și re ; poate conformația prea mică a mîinii să fie cauza. Totuși cu o asemenea tehnică a articulației degetelor, a dublelor coarde și a schimburilor de poziții, această deficiență putea, credem, să fi fost rezolvată. Subliniem tehnica ei precisă, ca un exemplu pentru tineretul ce studiază vioara în școlile medii. De altfel, toți adolescenții care s-au prezentat la acest concurs au vădit o bază tehnică remarcabilă și deseori o tehnică a expresiei de un înalt nivel. Profitînd de acest prilej reamintim ca o primă necesitate, cunoașterea perfectă a limbajului instrumentului. Aproximațiile și „dresajul" în vederea anumitor evenimente, ca examene, audiții, trebuie înlăturate.

Planul de învățămînt al liceului muzical și programa lui analitică, trebuie reexaminate. Asupra acestui lucru vom reveni cu altă ocazie, cu propuneri concrete.

La violonista Ecco Sato am reținut interpretările următoare : etapa I, Capriciile nr. 23 și 24 de Paganini, Valsul scherzo de Ceaikovski ; din etapa II, Sonata VI de Ysaye și din etapa III, Concertul de Hrennikov.

Nu putem fi de acord cu deficiențele din partea I-a a concertelor de Haciaturian și Ceaikovski și nici cu execuția lărgită a Serenadei de Ceaikovski. Mișcările ei în timpul cîntatului trebuie combătute cu energie. Sîntem convinși că violonista Ecco Sato va păși din ce în ce spre o maturizare deplină.

Oleg Krisa a primit de asemenea premiul III. S-a născut în anul 1942 în satul Uhan din R.P. Polonă. În 1948 a intrat în clasa de vioară K. Mihailov din Lwow — U.R.S.S. Din 1960 studiază la Conservatorul din Moscova în clasa lui David Oistrah. Acum este aspirant. A fost premiat la „Concursul Wieniawski"-Poznan, 1962 (premiul II), „Paganini"-Genova, 1963

(premiul I). A concertat în numeroase țări. Violonistul Krisa are o tehnică excelentă și reușește să redea tot repertoriul pe care îl prezintă fără nici o scădere violonistică. Din punctul de vedere al sentimentelor credem însă că aria lor este destul de strîmtă. Această deficiență se caută a fi înlocuită printr-un cîntat în forță. Importanța școlii pe care a urmat-o este evidentă. De aci mai departe valorificarea ei depinde de lărgirea trăirii și profunda cuprindere a fenomenului muzical printr-o îmbogățire a viziunii artistice.

Ne-a plăcut în special perfecta redare tehnică, virtuozitatea în capriciile nr. 17 și 23 din etapa I și Concertele de Ceaikovski și Paganini în ce privește execuția tehnică și construcția interpretării.

Premiul IV — violonistul argentinian Nikola Ciumacienko. Are 20 de ani, începe vioara de la vîrsta de 5 ani cu tatăl lui. La vîrsta de 14 ani obține o bursă de la asociația muzicală argentiniană „Mozarteum". Astfel, la Buenos Aires începe studiul cu profesorul Serco Spiller. La Philadelphia lucrează patru luni cu Iasha Heifetz, după care intră la institutul Kertis și din 1963 lucrează sub îndrumarea lui Efrem Zimbalist. Tînărul violonist Ciumacenko are la activul său mai multe recitaluri și concerte cu orchestre simfonice. Stilul lui violonistic nu are complicații, urmărește precizia cu consecvență.

De la prima etapă a apărut ca un instrumentist serios. Această impresie a persistat pînă la sfîrșitul concursului fără a se diminua. Dar nici a se majora. Are o tehnică o mîinii stîngi bine studiată. Vibrato-ul lui însă de multe ori uniform și oarecum larg, nu reușește să coloreze suficient fraza.

La această deficiență se adaugă, credem noi, și o pasivitate în urmărirea diferitelor modalități de reprezentare artistică, muzicală. Acest mod de a privi interpretarea fără îndoială este comod, dar nerecomandabil.

Tehnica arcușului de asemenea nu ajută la obținerea diferențierilor, măcar formal, din cauza unei frînări de la umăr a mișcărilor segmentelor membrului superior drept.

Ne-a plăcut Fuga din Sonata în Do major de Bach, pentru precizia și sobrietatea execuției, precum și I Palpiti de Paganini pentru tehnica clară învederată.

Premiul V s-a acordat violonistului Zinovie Vinikov. Născut în 1943 la Celiabinsk (U.R.S.S.), la vîrsta de 7 ani urmează cursurile Școlii de muzică de la Kiev. În 1961, la Leningrad, studiază la Conservator cu profesorul Șer. Din 1964 lucrează cu profesorul și violonistul Mihail Weiman. Absolvind Conservatorul, participă la concursul Unional al interpreților, obținînd premiul II.

Zinovie Vinikov este un violonist sensibil cu o frumoasă tehnică a celor două mîini ; el cunoaște stilurile și în etapa I-a a folosit emisiunea și expresivitatea pretinsă de fiecare autor. Prima etapă ne-a satisfăcut în întregime, Vinikov putînd desfășura o violonistică aleasă, colorată, cu o comunicativitate vie, avînd o notă oarecum personală. Repertoriul interpretat în etapa II : Bach — Sonata sol minor — Adagio și Fuga, Mozart — Concert sol major — partea I-a, Paganini — Capriciile nr. 15 și 21, Ceaikovski — Serenada melancolică și Vals Scherzo. În etapele a II-a și a III-a, violonistul a apărut lipsit de degajare, strîns, nelinițtit. În concertul de Ceaikovski, chiar cu scăpări. În schimb a interpretat frumos Concertul în la minor de Bach. Credem că această lipsă de prezență și nervozitate se datoresc unui insuficient contact cu scena. De altfel nu putem fi de acord cu lipsa unui control scenic care apare printr-o gestică întru nimic justificată. Considerăm stăpînirea de sine, în sensul grav al noțiunii, ca absolut necesară oricărui interpret.

Premiul VI a fost obținut de tînărul violonist Ruben Agaronian din ultima clasă a școlii medii din Erevan. Este elevul profesorului K. Dombaev. În 1965 i se atribuie premiul I la concursul republicilor caucaziene. 1965, la Moscova, la concursul unional al interpreților, i se acordă premiul II și o bursă. Deși tînăr, el concertează mult în orașele însemnate ale Uniunii Sovietice. Violonistul Agaronian are un lirism larg și comunicativ și reușește să atingă punctele culminante cu intensitate. Tehnica lui este surprinzător de mare și precisă. Are liniștea și înțelegerea necesară care îi permit un control permanent. Se ascultă cu plăcere pentru diversitatea care apare în interpretările lui. Subliniem în special interpretarea repertoriului etapei II-a a Concursului pe care îl dăm mai jos : Espai — Sonată, Prokofiev — Concert nr. 1 părțile II și III, Ceaikovski — Meditație, Haciaturian — Fihtengolz — Dansul Aisei, Paganini — Variațiile „Nel cor piu non mi sento".

Din etapa III-a reținem Concertul de Brahms ; în concertul de Ceaikovski violonistul a apărut cam obosit.

Violonistul american Erik Friedman a obținut de asemenea premiul VI. Acest violonist de 26 de ani, cu un palmares bogat de concerte în mai multe părți ale lumii, avînd imprimări cu cele mai reputate orchestre din lume (Boston, Chicago, New-York, Londonj și cu o presă elogioasă, elev al lui Jasha Heifetz a constituit o surpriză.

Erik Friedman are un sunet mic, o tehnică nu din cele mai conștiincioase, o cunoaștere superficială a stilurilor. Imită interpretările lui Heifetz cu un gust personal. În ceea ce ne privește, nu am înțeles pentru ce s-a prezentat, într-o competiție atît de serioasă Premiul VII nu s-a acordat, în scopul dublării premiului VI.

Premiul VIII a fost obținut de violonistul Charles Kaselmen (S.U.A.). S-a distins din fragedă copilărie ca un talent. În 1963 primește două burse importante, una din ele a Institutului Kertis din Philadelphia. Concertează în importantele săli din New-York, Boston, Washington. Și pentru o pregătire la acest concurs face un turneu de 36 concerte cu orchestra simfonică din Philadelphia, sub conducerea lui Ormandy.

Kaselmen are o bună tehnică a mîinii stîngi, mîna dreaptă nu dă însă satisfacție din cauza rigidității degetelor. Astfel interpretările lui merg pe forță, cu un sunet de multe ori disgrațios, cu toate că are un excelent Stradivarius.

Am fi dorit ca preocuparea lui să fie pentru o înțelegere mai profundă a stilurilor și să urmărească obținerea unei palete mai bogate de sentimente pentru a avea asigurată o comunicare mai largă a fenomenului muzical.

*

Vom încerca să tragem concluziile ce pot constitui coordonate esențiale în privința formării și dezvoltării unui violonist care să poată înfrunta scena străină cu propriile lui puteri și nu numai pe temeiul unor schimburi oficiale de artiști.

De bună seamă, în primul loc trebuie așezat talentul. Definirea talentului este greu de făcut. Noi credem că un complex de aptitudini formează talentul. Din acest complex nu lipsesc : gîndirea, capacitatea de interiorizare, apercepția, capacitatea de diferențiere, sensibilitatea, afectivitatea, fantezia, receptivitatea pentru frumos, capacitatea de comunicare ; auzul muzical, ritmul muzical, memoria auditivă, vizuală, tactilă, chinestetică, abilitatea, cronaxia, vocația (pasiunea pentru muzică, pentru vioară) ; însușiri temperamentale favorabile activității artistice, trăsături de caracter (concepția despre lume, despre artă, despre misiunea artistului, energia, perseverența, consecvența).

De altfel constatarea acestor aptitudini de la început nu este posibilă. Cercetarea lor însă trebuie făcută în decursul unui răstimp care să nu depășească cursul anterior liceului muzical.

Credem că aceasta se poate face urmărindu-se micul violonist îndeaproape și nu mărginindu-se la un contact instrumental de expunere a „lecției" pregătite și de predare mai departe a uneia noi. Se cere scrutarea în profunzime, în descifrarea acestor calități psihice. De bună seamă urmărirea lor se poate face numai de către pedagogii calificați și cu pasiune pentru profesiunea lor. Deci discernerea lor nu este recomandabil a fi făcută dogmatic și absolutizant, trebuie însă să se țină seamă că aceste calități psihice

stau la baza realizărilor. De asemenea, posibilitatea dobîndirii unora din ele și dezvoltarea tuturor acestor aptitudini trebuie avută în vedere în construirea unei personalități muzicale. Prezența acestor atribute la premianții concursului apare ca evidentă. Ei au fost atrași spre școlile reputate, indiferent de locul lor de baștină, ori s-a urmărit încredințarea lor pedagogilor și mai tîrziu profesorilor cu rezultate recunoscute ca pozitive. Ca atare talentul lor a fost sesizat încă din copilărie, creindu-li-se condiții pentru dezvoltare.

Credem că urmărirea sesizării complexului de aptitudini nu trebuie să se aibă în vedere numai formarea unor vîrfuri solistice, ci trebuie făcută pentru toți cei care intră în ciclul liceului muzical.

Numai astfel se va avea certitudinea unei ridicări a nivelului general al absolvenților acestor școli de specialitate. Crearea unui număr exagerat de școli muzicale fără a se ține seamă dacă există un corp didactic pregătit, atît de numeros pentru a acoperi cu succes necesitățile și astfel să confirme bunele intenții care au stat la baza înființării lor, ridică probleme care se cer soluționate. Repetăm: formarea unui instrumentist, solist, muzician de cameră sau tuttist de orchestră simfonică modernă, trebuie pregătită la început cu multă grijă de către cadre didactice calificate și cu experiență. În ceea ce privește pregătirea de cadre didactice pentru școlile de specialitate, aceasta constituie coordonata principală pe care trebuie să se axeze în mod deosebit preocuparea noastră.

În opera de culturalizare muzicală, tot mai complexă, nu credem că toți profesorii de vioară, care activează de fapt, pot împlini această sarcină, cu pregătirea didactică necesară și preocuparea asiduă pentru învățămînt. Sînt rare cazurile cînd cumularzii reușesc să aibă pasiune pentru pedagogie, calitate atît de importantă în învățămîntul artistic. Formarea și dezvoltarea unei personalități artistice o pretinde. Catedrele de coarde din Conservatoare au mai departe obligația dezvoltării instrumentiștilor. Rezultatele obținute sînt ele mulțumitoare? Realizările sînt la nivelul posibilităților profesionale ale profesorilor?

Dacă răspunsul este afirmativ, care sînt aceste posibilități? Care sînt limitele lor? Dacă realizările nu sînt la înălțimea posibilităților, care sînt cauzele?

★

În complexul formării violonistului, analizînd pe acești premianți, mai deducem:

Disciplina trebuie imprimată încă de copil viitorului instrumentist; aceasta reprezintă cheia care îi va permite deschiderea porților pentru însușirea și dezvoltarea calităților cerute interpretului.

Printr-o disciplină se va organiza studiul rațional, consecvent oră de oră, zi de zi, fără spectaculozitate, conștient că este singura formă pentru un progres sigur.

Printr-o disciplină în gîndire se va ajunge la o conștiință a muncii în tot răstimpul vieții artistice pînă la deplina formare a violonistului.

Printr-o disciplină se va ajunge la o stăpînire de sine, calitate atît de necesară oricărui interpret. Trăirea sentimentelor în succesiunea lor, deseori foarte rapidă, și păstrarea calmului în cele mai dificile momente, poate fi realizată cu această stăpînire în sensul pur al noțiunii. Disciplina îi va deslușì sensul în viață, în artă și îi va înlesni păstrarea unui echilibru la izbîndă ca și la eșec.

Disciplina în studiul repertoriului îi va da posibilitate tînărului violonist de a parcurge stilurile cu luare aminte pentru a merge în profunzime. Astfel se va înlătura urmărirea succesului cu piese alese în acest scop; astfel se va da importanță muzicii de cameră.

Nici un moment nu am avut impresia că vreun concurent executa în concurs singurele piese de Bach, Mozart, Beethoven sau Paganini, învățate. Aruncarea pe scenă a instrumentiștilor cu cîte o singură piesă lucrată din autorii de mai sus, înseamnă superficialitate, lipsă de răspundere. Nu ne referim la audițiile interne.

★

În pregătirea unei cariere de solist și de muzician de cameră — de altfel ele pînă la un punct trebuie să se confunde —, apariția în fața auditoriului este imperios necesară. Scena înlesnește auto-educația în vederea unui control neîntrerupt în momentele de tensiune, dezvoltă stăpînirea de sine, eliberează de crispare și conferă o generozitate fără rețineri, în comunicarea gîndurilor și sentimentelor. Scena ajută la definirea și definitivarea interpretărilor.

Fără o practică a scenei desfășurată cu discernămînt nu putem considera un artist instrumentist împlinit.

La premianții „Concursului internațional Ceaikovski" s-a putut observa cu prisosință respectarea acestei condițiuni.

★

Vioara pe care se cîntă trebuie să fie un instrument pentru concert. Să îndeplinească cerințele unei săli din punctul de vedere al cantității, calității sunetului, supleței lui în orice nuanță.

Caracteristicile unui instrument de calitate sînt multiple, nu intrăm aci în amănunte, dar fiecare instrumentist trebuie să aibă grija pentru o vioară corespunzătoare, cu atît mai mult cei care au poziții cîștigate în viața noastră muzicală.

Trebuie să se aibă în vedere faptul că orice efort este sortit năruirii fără acest mijloc capabil să transmită toată expresivitatea de care este capabil solistul. Nu trebuie să se creadă că neglijînd aceasta putem repurta mai departe succese ca în trecutul apropiat. La acest concurs au evoluat instrumente cu totul superioare: mai multe viori Stradivarius, Guadagnini, Galiano etc. De altfel, la acest concurs ca și la toate marile concursuri, candidații s-au prezentat cu instrumente de calitate.

★

În speranța că observațiile și concluziile prezentate, care s-au desprins din această competiție — una din cele mai importante — constituie probleme care pot fi rezolvate printr-un studiu aprofundat, credem că analiza și extinderea lor ne-ar putea da soluții pentru obținerea unor realizări.

CRONICĂ

de Lucian Grigorovici

ORIENTĂRI

Eficiența oricărei investigații de opinie se bazează — indiferent de amploarea scontată — pe două elemente *simetric* esențiale în desfășurarea procesului respectiv. Pe de-o parte se află chestionarul propriuzis, a cărui redactare trebuie să reflecte într-o formă concisă și cît mai inteligibilă preocuparea tematică a acțiunii — pe de-alta însă răspunsul (oricît de detailat ar fi acesta) și a cărui consistență și precizie urmează a defini, în coroborare cu celelalte răspunsuri de aceeași factură, tocmai rezultatul direct al acțiunii întreprinse. Or, între aceste două puncte extreme se situează întotdeauna marea varietate a opiniilor exprimate, acestea străduindu-se să conveargă — cu mai mult sau mai puțin succes — în sensul problematicii solicitate.

Dar oricum ar decurge o astfel de desfășurare mediană, ancheta va avea întotdeauna de cîștigat, chiar dacă prin „asamblarea" punctajului s-ar realiza doar un mănunchi de păreri cu totul inegale ca valoare teoretică.

În acest sens, ANCHETA inițiată de revista „Hudební Rozhledy" (Praga) la începutul acestui an, a reușit să grupeze — în jurul a trei întrebări adresate unui număr de 25 de compozitori din 13 țări — cam tot ce se putea exprima, în limita cîtorva file de chestionar, despre orientarea muzicii contemporane în lumina imensului avînt tehnico-științific pe care-l cunoaște secolul nostru. Corelația calitativă întrebare-răspuns s-a dovedit în cazul acesta deosebit de strînsă, confirmînd odată mai mult grija pe care o necesită formularea interogativă.

Cele trei întrebări adresate s-au redus în fond la una singură, cuprinzînd două completări cu privire la consecințele care decurg în mod necesar din problema-cheie inițială. Ca formulare concretă, „cele 3" au avut următorul text:

1. Sînteți de părere că odată cu dezvoltarea impetuoasă a științei și tehnicii, precum și cu transformările profunde survenite în ultimii 100 de ani în atitudinea omului față de societate, are loc și o cotitură fundamentală în atitudinea oamenilor față de muzică?

2. Considerați că în legătură cu această situație — sau și independent de ea — ar exista actualmente o schimbare radicală în dezvoltarea muzicii?

3. Pînă la ce punct anume considerați ca necesar să reacționați — în creația Dv. — la asemenea transformări?

Era firesc ca majoritatea răspunsurilor sosite din partea celor întrebați să exprime scuze sau îndoieli în privința greutății (sau chiar a imposibilității) de a putea cuprinde într-un spațiu atît de limitat o formulare cît de cît cuprinzătoare a unei atari probleme vaste. Am desprins părerile cele mai semnificative dintr-un număr de 11 răspunsuri mai importante [1]), acestea permițîndu-ne un „tur de orizont" destul de interesant în legătură cu una din problemele majore ale creației contemporane.

[1]) Werner Egk (R. F. Germană), Guillaume Landré (Olanda), Dimitri Kabalevski (Uniunea Sovietică), Aaron Copland (Statele Unite), Alois Hába (Cehoslovacia), Hanns Jelinek (Austria), Andreas Neseritis (Grecia), Johannes Paul Thilman (R. D. Germană), Luis de Pablo (Spania), Paul Kadosa (Ungaria) și Anatol Vieru (România).

În privința modificării profunde pe care a cunoscut-o rolul omului în societatea modernă de maxim impuls tehnic și științific, este greu să se afirme că arta în general — și mai cu seamă muzica — ar fi parcurs o „cotitură fundamentală", și cu atît mai puțin ne-am putea referi la un astfel de termen în ce privește poziția oamenilor față de muzică. Atîta timp cît arta va fi „pentru oameni" și va porni „de la oameni" (Thilman), elementul de „cotitură" — în sens de *senzațional* — este ca și inexistent. Este adevărat că știința și tehnica au conferit omului un sens nou față de această artă, însă ar fi greșit să spunem că secolul nostru de cultură nu s-ar sprijini în egală măsură și în modul cel mai armonios pe ambii factori care îi determină fizionomia: arta și știința (Kabalevski). Valorile trec printr-o continuă reconsiderare în dezvoltarea societății noastre, iar progresele științei și ale tehnicii nu tind nicidecum să reducă arta la rolul unui simplu divertisment. Din contra: în secolul nostru de contraste ascuțite în toate domeniile de manifestare, drumul spre înțelegerea *noului* începe în mod firesc cu obișnuința omului față de acest nou, tot astfel cum generațiile trecute s-au obișnuit — mai greu sau mai ușor — cu ideile avansate ale epocii lor (Copland). Departe de a fi degradată la funcția unui simplu divertisment, muzica devine un martor viu al epocii — și chiar dacă arta nu ar transforma în mod direct societatea, ea îi sesizează în schimb prefacerile, modelînd tot ceea ce este trainic și eliminînd manifestările lipsite de valoare (de Pablo). Dezvoltarea științei și a tehnicii naște în om sentimentul unei mari admirații față de fenomenele naturii, conferindu-i o atitudine mai puțin antropomorfă (Vieru). Este poate setea de cunoaștere a universului, reflectată în poziția față de artă, pulsația acestui univers — în simbolizarea cosmosului și a microcosmosului — care duce omul modern la redescoperirea unor valori neglijate altădată. În „Prometeu" sau în „Poemul extazului", în „Marea" sau „Jocuri", în „Ionisation" — peste tot găsim acest exemplu tipic de reflectare contemporană.

Pe de-altă parte, puternicele prefaceri sociale ale secolului nostru, strîns legate de dezvoltarea tehnico-științifică, au permis accesul maselor largi la cele mai directe manifestări ale fenomenului muzical (Landré), la marile rezerve ale muzicii vechi și noi (Hába). Or, acest lucru ridică și importante probleme de educație. Nu trebuie să uităm că dezvoltarea impetuoasă a științei și tehnicii influențează profund psihologia umană — și deci și manifestările spirituale în totalitatea lor, în speță muzica (Neseritis). Uneori nu ne mai putem da seama dacă spiritul uman a fost înălțat sau, din contra, aruncat într-o prăpastie inacceptabilă. Căci progresul tehnic a dus la propagarea nediferențiată a lucrărilor, a celor valoroase alături de altele cu totul nevaloroase sau chiar de-a dreptul dăunătoare spiritului uman (Jelinek). Dacă luăm numai considerentele comerciale care determină industria înregistrărilor, putem asista la acordarea unor distincții mari (spre exemplu „Discul de aur") pentru echipe de „players" sau „beattles", pentru simplul motiv că un șlagăr cu totul lipsit de valoare s-a vîndut în cîteva milioane de exemplare, în timp ce lucrări valoroase și bogate în conținut sînt onorate, în cel mai fericit caz, cu cîte o mențiune de consolare.

Tocmai aici se află pericolul *social* care poate umbri în modul cel mai serios sensurile pozitive ale ritmului impetuos de evoluție a științei. Rentabilitatea muzicii de film (pe care Bela Balasz o clasificase cîndva în două categorii: „rea bună" — cînd era vorba de o creație muzicală bună dar prost plasată, și „bună rea" — în cazul unei muzici de proastă calitate însă bine plasată) polarizează din ce în ce mai mult preocupările unei mari părți a componisticii zilelor noastre. Semnificativa sentință a lui Stravinski („muzica de film are unica menire de a-i îmbogăți pe compozitori") este poate corolarul cu tîlc al unei lozinci de largă circulație europeană: cea mai bună muzică de film este aceea pe care o auzim cît mai puțin — dovedind în felul acesta denaturarea de sens ce se operează deseori în privința unui mijloc atît de vital în educația maselor, cinematografia.

În ce privește modul de exprimare în muzica nouă, deși foarte multe forme de prezentare (concert, muzică dramatică etc.) sînt încă convenționale, o parte din ce în ce mai mare a omenirii este confruntată cu problemele noului limbaj — consecință de netăgăduit a avîntului tehnico-științific general (Egk). Poate că nu interesează atît lupta „clasică" dintre vechi și nou, cît posibilitățile efective de afirmare a acestui nou. Este un sentiment de conștiență a vigorii tehnice care dezvoltă un deosebit simț al răspunderii individuale în artă ; iar arta nu este numai un fenomen colectiv (Vieru), trăirea individuală constituind o expresie puternică a stărilor sufletești (Egk). Pe cît este de adevărat că tonalitatea se dovedește insuficientă în această trăire și exprimare, tot pe atîta este însă și faptul că dodecafonia și serialismul reprezintă două *posibilități* de exteriorizare — dar nicidecum *unicele* căi de realizare ; această afirmație ar fi cel puțin la fel de absurdă ca și susținerea unicității sistemului tonal (Thilman).

Referindu-se la dezvoltarea muzicii în funcție de avîntul tehnico-științific al epocii noastre (întrebarea a 2-a a chestionarului de anchetă), majoritatea răspunsurilor s-au axat pe schimbările petrecute în ultimele decenii în tehnica de structură a muzicii noi.

După unii, mijloacele tehnice de producere a sunetelor ca și metodele „intelectualiste" de structurare a materialului sonor, reprezintă fenomene care tind să distanțeze din ce în ce mai mult muzica de esența artei (Egk), schimbări ce se aseamănă deseori cu un foc de artificii, conferind anumitor „grupări" un oarecare monopol, nelipsit de un puternic suflu de snobism (Thilman). Se pune chiar întrebarea dacă înregistrarea prin *formule* a fanteziei creatoare nu riscă să ducă la cele mai serioase denaturări ale sensului intim al fenomenului muzical (Jelinek). Justifică oare simpla „formulă bună" o realizare tehnică oarecare ? Căci $2 \times 2 = 4$ nu este, firește, poezie și nici $x^2 + y^2 = 1$ nu poate fi considerat o capodoperă de grafică, deși este vorba de o ecuație ce poate fi rezolvată grafic. Jocul acesta „de-a cuburile" duce prea departe de ceea ce s-ar numi muzică, iar limbajul devine din ce în ce mai inaccesibil oamenilor (Landré), aceștia urmărind din ce în ce mai greu intențiile creatorului de artă.

Ceea ce apare însă ca o extracție pozitivă (deși redusă) din amalgamul tendințelor contemporane, este dispariția caracterului *static* și accentuarea dinamismului ca forță motrice specifică muzicii contemporane (de Pablo). Este un dinamism născut din extinderea continuă a mijloacelor de expresie, iar folosirea subdiviziunilor tonale de 1/4 și 1/6 de exemplu (Hába), stimulează mult inventivitatea — deși din noianul uriaș al „producției" contemporane se pot selecționa destul de puține lucrări cu adevărat mari, de la Debussy și Ravel pînă la Stravinski, Janaček și Prokofiev (Neseritis).

Nu există „lichidări senzaționale" în creația contemporană, precum astfel de fenomene nu au existat nici în trecut ; Beethoven nu l-a „lichidat" pe Bach, și nici Glinka pe Beethoven sau Prokofiev pe Glinka (Kabalevski). Totul nu este decît un șir de verigi perfect logice într-o evoluție istoricește determinată. Asemenea prefaceri de „nivel tehnic" au existat, de exemplu, și în secolul al XVIII-lea, o dată cu eliminarea clavecinului obligat, cu formarea ansamblului orchestral sau cu dispariția basului cifrat din partitură (Vieru).

S-au format grupuri restrînse, „școli" și „curente". A apărut profilul absolut inedit al *compozitorului de festival*, în sensul acesta fiind înțelese afirmările spectaculoase — dar și efemere totodată — de la Donaueschingen, Darmstadt etc. (Landré). Or, acest lucru pune serios în discuție *atitudinea* compozitorului față de prefacerile artistice ale vremii sale. A fost firesc ca răspunsurile la cea de-a 3-a întrebare a anchetei („pînă la ce punct anume considerați ca necesar să reacționați — în creația Dv. — la asemenea transformări") să se orienteze cu precădere asupra acestei semnificații poziționale.

Efortul permanent de îmbogățire a mijloacelor de expresie (Werner Egk), determinînd o schimbare profundă a gîndirii muzicale de la autor la autor („...compun altfel decît cu 30 de ani în urmă" — ne spune Guillaume Landré) este aproape unanim în poziția celor mai mulți dintre cei întrebați. „În ciuda vîrstei mele (am 60 de ani)" — afirmă Johannes Paul Thilman — „simt necesitatea prefacerilor în muzică" ; și tot astfel confesiunea lui Hanns Jelinek („...m-am străduit întotdeauna să obțin mijloace noi de expresie") se poate înscrie pe linia aceluiași efort conștient de integrare în prefacerile timpului nostru, fie că este o manifestare spontană (Anatol Vieru) fie însă că se conturează ca o activitate de îndelungată deliberare și selectare a propriilor lucrări — așa cum o face de pildă Luis de Pablo, reținînd din toată creația sa de pînă la 1955 (punct pe care-l consideră „crucial" în evoluția sa artistică) doar o *Sonată* pentru pian, o *Invenție* pentru orchestră și un *Coral* pentru suflători.

Dacă ne-am pune întrebarea în ce măsură a folosit o astfel de anchetă, n-am putea da un răspuns prea concis. Rezultatele scontate (în măsura în care au existat asemenea „scontări" inițiale) nu se pot interpreta decît sub raportul *informativ* realizat. S-au atins probleme complexe, s-au abordat tematici vaste, s-au „răscolit" impresii și amintiri — uneori poate și cîte o resemnare sau un amar regret, refulat undeva într-un ungher necunoscut al sufletului.

Pentru noi însă, cunoașterea anumitor păreri și atitudini — chiar în felul destul de sumar în care au fost exprimate — este, oricum, binevenită.

★

Deși diferită ca factură, ancheta întreprinsă în Anglia de către Arnold Whittick tot la începutul acestui an [2]), se adresează și ea elementului primar al muzicii — abordînd însă, de data aceasta, însuși fenomenul de *geneză* al operei de artă.

Unde începe această geneză ? Oare de la reprezentarea unor sunete „naturale" (sau altele) ? De la transformarea — respectiv *convertirea* lor — în mod subiectiv ? De la „emoțiile" astfel născute ? Iată un șir de întrebări pe care esteticianul englez le lasă, deocamdată, fără răspuns, considerînd probabil (și pe drept cuvînt) că spațiul unui chestionar de mai puțin de 10 pagini n-ar putea ajunge nici pentru punerea în temă asupra formulărilor interogative, necum pentru răspunsul pe care încearcă să-l dea, fără nici un fel de pretenție exhaustivă, cele mai multe din cercetările contemporane din domeniul esteticii artei.

Limitarea lui Whittick la „crîmpeiul" problematic de *subiect* (sau *temă)* de compoziție, ar fi fost de fapt unica premisă în reușita anchetei sale ; dar dacă rezultatele au fost totuși destul de îndoielnice, cauza trebuie căutată în primul rînd în calitatea răspunsurilor. Cele mai multe au fost superficiale, lipsite de acea armătură a unei concepții mai ferme în privința fenomenului muzical — deseori ele au fost date chiar „alături "de întrebare. Și fie spus, nici întrebările n-au fost formulate în modul cel mai fericit.

Să vedem însă unele amănunte.

Pornind de la subiectul-temă de compoziție, autorul anchetei defalcă cinci așa-zise categorii de surse inspiratoare, și anume : *melosul* sau dansul popular (constituind o bază a ceea ce vrem să exprimăm), *acompanierea* imaginară a mișcărilor corpului (respectiv caracterul emoțional al acestor mișcări), *sunetele* simbolizînd emoția (ca de pildă vocea umană în exprimarea fricii, a bucuriei sau a deprimării), *sunetele naturale* (vîntul, marea, animalele — eventual sunete artificial create, imitative) și, în sfîrșit, *combinațiile experimentale* de sunete (asemănătoare, în felul lor, combinațiilor de culori din pictură sau liniilor din arhitectură).

[2]) A. Whitick : On genesis of musical compozition (in : The British Journal, of Aesthetics, vol. VI, Nr. 1/1966, p. 30—36)

La aceste cinci întrebări au răspuns 9 compozitori britanici, și anume : William Alwyn, Lennox Berkeley, Sir Arthur Bliss, Alan Bush, Gerald Finzi, Antony Hopkins ,Joseph Horovitz, Clive Richardson și William Wordsworth.

Menționăm că autorul anchetei, Arnold Whittick, s-a limitat la consemnarea de „test" a problematicii, fără a trece la analiza concluzivă a răspunsurilor. Din această cauză, materialul — așa „brut" cum ne este oferit — prezintă totuși un oarecare interes pentru noi, el nefiind alterat de considerente subiective sau unilaterale, permițîndu-ne o sumară sinteză a ideilor exprimate.

În ce privește elementul *melos — dans popular*, cinci răspunsuri sînt negative (unul chiar categoric : „niciodată" — Gerald Finzi) și trei evazive („ocazional" după Alan Bush și Clive Richardson, sau „inconștient" după William Wordsworth). Un singur răspuns afirmativ — Joseph Horovitz — acesta folosind chiar elementul popular „foarte des". Ne întrebăm acuma, dacă acest rezultat vrea să însemne că în concepția compozitorilor englezi sursele folclorice ar reprezenta doar 10% din elementul muzical de geneză ? Nicidecum.

Să analizăm puțin cele exprimate „pe lîngă" și mai ales „dincolo" de răspunsul laconic la chestionarul anchetei.

În primul rînd că în cele mai multe din cazuri este vorba de un NU foarte puțin categoric — fie că ne referim la rezerva pe care o face Lennox Berkeley („...deși cred că uneori este totuși cazul"), fie că vrem să consemnăm ambiguitatea unui Clive Richardson, după care baza muzicală a compoziției trebuie să fie — în forma ei cea mai pură — „originală", chiar dacă apelează la elementul popular. Inconsistența acestei păreri rezidă, precum se vede, tocmai în necunoașterea exactă a ceea ce se numește astăzi „sursă folclorică", făcîndu-se confuzia cu simpla prelucrare (sau chiar preluare) a temei populare. Or, în sensul acesta Joseph Horovitz dă poate răspunsul cel mai adecvat. Nu este vorba (afirmă el) de „ceea ce cîntă sau dansează poporul" — este mai degrabă melosul unei țări necunoscute, de ceea ce compozitorul își închipuie a fi auzit cîndva la sînul mamei. Cu alte cuvinte, un melos care n-a existat niciînd, dar care ar putea exista oriunde.

Încă o dată deci, răspunsul negativ nu este chiar atît de categoric (chiar și la cel ce n-a dat amănunte suplimentare) iar procentajul arătat, 10%, este departe de a fi cel adevărat.

Acompanierea imaginară a mișcării corpului (în speță caracterul emoțional al *dinamicii)* nu reprezintă sursă de creație pentru 8 dintre cei întrebați — cu corectivul că acest element aparține componisticii muzicale coregrafice (Lennox Berkeley și Antony Hopkins) sau eventual muzicii de film (Clive Richardson). Trecînd peste categoricul „niciodată" (Alan Bush) sau evazivul „doar inconștient" (William Wordsworth), ne oprim o clipă la reflecțiile lui Joseph Horovitz, cel mai „vorbăreț" dintre cei întrebați.

Astfel, pentru el mișcarea este o expresie temperamentală și deci o continuare a sentimentelor compozitorului din momentul creației. Or, la această opinie pare a răspunde William Alwyn atunci cînd afirmă — cu privire la întrebarea a treia (sunete simbolizînd emoțiile umane) — că nu trebuie confundată starea psihologică a compozitorului cu expresia emotivă a creației sale — și deci nici mișcarea cu starea sufletească a aceluia ce redă, muzical, această mișcare. Concluzia a fi deci, că elementul „mișcare acompaniată" se exclude ca sursă obișnuită de creație, rămînînd aproape exclusiv ca factor primar al unor genuri specifice de compoziție.

Răspunzînd întrebării a 3-a, referitoare la *simbolurile* de emotivitate umană, cei întrebați nu mai vădesc o concepție atît de unitară. La cele 7 răspunsuri negative, gradația este destul de largă. Folosirea „parțială" a acestor sunete simbolice (William Alwyn) sau „inconstanța" lui Alan Bush, alternează cu categoricul „niciodată" al lui Joseph Horovitz, cu aplicarea „inconștientă" (pentru a cîta oară ?) a lui William Wordsworth și adevărata *aversiune* față de aceste sunete („...care nu apar niciodată în creația mea") pe care o manifestă Clive Richardson. Deși putem semnala și aici o negație de peste 90%, apare totuși ca semnificativă o oarecare poziție față de fenomenul muzical — foarte superficial exprimată și insuficient de clară pentru a putea fi evaluată cu exactitate. Astfel Joseph Horovitz afirmă deschis cum că „sunetul nu simbolizează nimic" și că muzica este, ea însăși, un limbaj. „Ceea ce aude publicul *nu* este nicidecum ceea ce exprimă compozitorul... ei vorbesc limbi diferite". Este, într-un fel, o frază aruncată cam la întîmplare, fără alte precizări, și care poate da naștere unor interpretări poate neconforme cu intențiile compozitorului. Această atmosferă de confuzie învăluie de-altfel cea mai mare parte din materialul anchetei.

În ce privește „sunetele naturii" (acele ecouri ale vîntului și ale mării), acestea sînt negate de 4 din cei întrebați, firește cu eternul „inconștient" al lui Wordsworth precum și cu precizarea lui Joseph Horovitz, strîns legată de „cortina" de neînțelegere ce separă pe creator de publicul său. Respectiv „...sunetele zise naturale doar pentru compozitori", urmînd a decide noi singuri ce anume ar putea reprezenta acestea pentru ascultători. Horovitz nu exclude totuși folosirea lor în creația sa, dîndu-le însă un caracter cu totul nedefinit. În sensul acesta el se apropie oarecum de Sir Arthur Bliss care le folosește „ocazional" și „în cazuri speciale", sau și de Alan Bush, pentru care ele sînt element subsidiar. Singurul care le folosește efectiv — deși rar— este Gerald Finzi, și atunci numai pentru realizarea unor condiții emoționale apte de a genera idei. Și el, ca și ceilalți, este contra folosirii *directe* a acestor sunete ale naturii — poate doar în sensul unui eventual „poem de caracter" (după cum se exprimă Antony Hopkins) sau și ca mijloc ajutător în orchestrație, conform concepției lui Clive Richardson.

Cu aceasta ajungem însă la întrebarea-cheie a chestionarului, și autorul anchetei și-a păstrat-o, fără îndoială, ca o „apoteoză" a investigației. Un singur răspuns categoric negativ *(niciodată)* ni-l dă Alan Bush, refuzînd orice comentariu asupra acestui subiect. Ceilalți 8 adoptă o atitudine fie aprobatoare, fie semiafirmativă, cuprinsă între limitele lui „parțial" (William Alwyn) și afirmativul categoric al lui William Wordsworth.

Combinațiile experimentale reprezintă cel mai mare interes pentru Lennox Berkeley (pentru care ele constituie producerea de idei muzical *actuale)* ca și pentru William Wordsworth care le consideră un stimulator pentru fantezie și auz.

Dar corectivele vin să se adauge imediat. Același Wordsworth ne declară că orchestrația (ca expresie a experimentalului) nu constituie totuși baza tematică a creației sale, în timp ce Clive Richardson recunoaște că elementul combinatoriu intervine deabia pe parcursul actului creator sub formă de „impulsuri combinatorii" în desfășurarea muncii. Pentru Joseph Horovitz, inspirația provine din sunetele instrumentale cu care este obișnuit — lucru care ar exclude alternativa experimentalului. Totuși folosirea unui instrument nou poate reprezenta ceva, însă auzul va converti imediat aceste impresii în senzațiile obișnuite.

Antony Hopkins preferă o definiție mai vagă, referindu-se la o imagine arhitecturală cu cele mai variate forme și linii experimentale — în timp ce Gerald Finzi, deși interesat în combinații înnoitoare, se limitează la elementul *improvizatoric*, respingînd orice fel de experiență deliberată. Este, într-un sens, un unghi personal de vedere. Nu există, pe drept cuvînt, doi compozitori care să lucreze la fel ; o lectură literară de pildă, poate genera uneori o frază muzicală paralelă, alteori însă nimic. Și este foarte greu de spus de unde vine ideea. Brahms vorbea cîndva de 5% inspirație și 95% muncă asiduă — dar aici este vorba, în fond, tot de o „inspirație" sub formă diferită. Ceea ce apare ca sigur, este constatarea că procesul

este mult prea variat spre a putea fi cuprins aici în întregime.

Concluziile ce se pot desprinde din această anchetă destul de „transparentă", ne pot reda în cel mai bun caz un curent de opinie aparținînd unui șir de 9 compozitori britanici, permițînd oarecari deducții asupra componisticii engleze contemporane — însă în linii foarte generale.

În sensul răspunsurilor, precum și prin felul comentariului făcut în jurul chestionarului, întreaga acțiune a lui Arnold Wittick pare să se fi redus (sau să fi eșuat) la un interviu destul de comun cu tema „cum scriem muzică".

Dar, în lipsă de altceva mai bun, și acest lucru poate fi folositor pentru cunoașterea unei mentalități.

STAGIUNI)*

Ultimele ecouri ale manifestărilor concertistice *engleze* s-au stins, pentru 1965/66, o dată cu apariția cîtorva nume marcante de soliști pe estradele londoneze. După debutul din 10 mai a.c. al sopranei Ileana Constantinou (Grecia) la Wigmore Hall — recital cu arii din „Don Juan", „Turandot" și „Boema" (la pian Geoffrey Parsons) — capitala Marii Britanii a asistat la recitalurile a patru pianiști pe cît de diferiți ca structură temperamentală, pe atîta de originali în mesajul lor interpretativ. Americanii Reynaldo Reyes și John Philips (Wigmore Hall, 26 mai și 7 iunie) au oferit melomanilor o adevărată trecere în revistă de stiluri și epoci ,de la Bach, Haydn și Debussy pe de-o parte (Reyes) la Chopin, Fauré și Messiaen pe de-alta (Philips). Diferențierile interpretative au fost, prin aceasta, cu atît mai sesizabile ; *Concertul italian* de Bach ca și cele *Trei preludii* ale lui Debussy au cunoscut o execuție magistrală prin sensibilitatea lui Reynaldo Reyes, acesta decepționînd în schimb pe mulți cu *Sonata* în do major (partea II) de Haydn — în timp ce John Philips poate fi considerat un excepțional interpret al muzicii lui Messiaen (fragmente din „Vingt regards"), fără a-și putea revendica însă un loc în rîndul marilor chopiniști, *Sonata* în si bemol minor nefiind interpretată prea convingător. *Marcia funebre* avea chiar (după „Musical Opinion") un aer de semeață indiferență.

Apariția lui Vladimir Ashkenazy (Festival Hall, 29 mai) a stîrnit mult interes, cu toate că aici elementul diferențierii se găsea la antipod : atît *Partita Nr. 2* în do minor (J. S. Bach) cît și *Hammerklavier—Sonate* (Beethoven) sau *Sonata* în la minor KV. 310 (Mozart) au fost interpretate la fel de bine și cu aceleași scăderi — sau, după expresia criticilor, „egal" de bine.

În ce privește pe chilianul Claudio Arrau (Festival Hall, 8 iunie), el este artistul care — după propria-i declarație — „...ar cînta ambele Concerte de Brahms într-o singură seară", lucru care denotă o deosebire netă față de interpreții ceilalți ai stagiunii londoneze, prin preferința sa pentru cicluri. În consecință, recitalul său a cuprins *Sonatele* op. 109, 110 și 111 de Beethoven, vădind binecunoscutele calități interpretative (mai cu seamă acea concentrare „progresivă" asupra substanței, care ar fi transformat poate op. 109 în punctul culminant, dacă ar fi avut ideea de a le cînta în ordine inversă) care i-au asigurat faima.

Dar manifestarea cea mai interesantă a vieții muzicale engleze rămîne totuși activitatea concertistică din afara stagiunii. Este vorba de cunoscutele „Henry Promenade Concerts" care s-au aflat anul acesta la cea de-a 72-a ediție estivală — remarcîndu-se totodată că a fost și cea de-a 39-a ediție consecutivă organizată de BBC. Unele date interesante ne-au fost relatate de către William Glock, directorul muzical al BBC.

De la un simplu „catalog" de muzică instrumentală — așa cum au început aceste manifestări de vară, în plină atmosferă victoriană a începutului de secol — s-a ajuns în anii noștri la un adevărat festival reprezentativ. Cu atît mai reprezentativ cu cît anul acesta, de pildă, s-a putut constata ponderea importantă a componisticii engleze, de la Brian, Elgar și Orr, pînă la Bliss, Malcolm și Britten. Chiar și soliștii autohtoni au fost reprezentanți într-o proporție covîrșitoare : 83 din 124. Or, acest lucru a transformat ediția 1966 a „Proms"-ului ,deschisă la 23 iulie ,într-un eveniment urmărit cu mult interes. Semnalăm printre altele sărbătorirea la 2 august a lui Sir Arthur Bliss cu ocazia împlinirii a 75 de ani *(Concertul* pentru pian, dirijat de compozitor ,solist John Ogdon) precum și transmiterea de la Moscova a concertului Orchestrei radiotelevizîunii sovietice (18 august) cuprinzînd — în mod semnificativ — *Variațiunile* și *Fuga* pe o temă de Purcell de Benjamin Britten.

Cercetînd însă programele acestor manifestări, remarcăm și unele aspecte care, fie că țintesc un efect intenționat, fie că nu sînt decît defecțiuni de proporționare. Astfel programul din ziua de 24 august cuprindea J. S. Bach (Concertele brandemburgice 1, 3 și 5 precum și „Fuga" din *Ofrandă muzicală* și „Aria"), Elliot Carter *(Variațiuni* pentru orchestră) și Charles Ives („4 iulie") ceea ce, ca cronometrare, însuma : 70 minute Bach, 24 minute Carter și 8 minute Ives. Dacă adăugăm și gama puțin cam variată de stiluri (ca de pildă apariția în cadrul aceluiași program a unor lucrări de la Mozart la Mahler și de la Beethoven pînă la Varèse), vedem că uneori problemele organizatorice mai au de înfruntat greutăți. A cuprinde prea mult înseamnă, și de data aceasta, a cuprinde prea puțin.

Nu este de-altfel o carență acută (și nici întîmplătoare) a vieții muzicale engleze. Factorul comercial își pune deseori amprenta, în modul cel mai brutal, pe tot ce este manifestare de artă ; din lipsă de fonduri, onorabila „London Symphony Orchestra" a fost nevoită să facă uneori acte disperate spre a depăși impasul financiar. Și menționăm aci doar cîteva mai semnificative.

În plină stagiune 1965/66, s-au tras obloanele sălii de concert spre a se permite ansamblului — în frunte cu dirijorii săi Istvan Kertesz și Colin Davis — să „improvizeze" un turneu exclusiv *rentabil* de 5 săptămîni peste marea cea mare. Un program cvasitradițional — Bliss, Britten, Locke, Tippett și Williams (ca prime audiții Don Banks și Richard Rodney Bennett) — a fost astfel oferit la Hong Kong, în Australia și în cîteva orașe ale Asiei de Sud-est. Se pare însă că fondurile n-au ținut prea mult, iar London Symphony a fost silită să apeleze la un spectacol de cea mai dubioasă ținută : la pupitrul lui Barbiroli și Bruno Walter s-a instalat, pentru o seară, comicul american Danny Kaye, „dirijînd" cu bețe, bețișoare și palete de muște, cu strigăte și fluierături. „Succesul" a fost evaluat la încasări, cu un public dornic de music-hall și senzații tari.

În sfîrșit, o mult așteptată „croazieră", pe care LSO—News o reproduce sub semnificativul titlu : „London Symphony o ia din loc să-și recolteze dolarii vitali în Florida". La 25 iulie orele 16,20, la bordul unui Pan American Charter Flight 78925, „cei 100" ai orchestrei au părăsit Londra spre a participa la primul Festival internațional de la Daytona — Florida. Un prim rezultat : 200.000 de dolari, urmînd alți 150.000 peste 6 luni, cu ocazia unui nou contract încheiat la New York. Adăugînd faptul că sumele au fost prevăzute a fi realizate prin donații și „community notes", că vor dirija — în afară de Colin Davis — și o serie de șefi de orchestră americani (Aaron Copland, Richard Burgin ș.a.), precum și că, în subsidiar, vor avea loc concerte-lecții pentru studenții americani, ne dăm seama că limita dintre comercial și artă este destul de elastică.

Să trecem la o altă stagiune de vară, care începe — în emisfera respectivă — la 30 decembrie și se în-

*) *după :* Revista musical chilena (Nr. 95/1966), Musical Opinion (vol. 89, Nr. 1066/1966), LSO-News (22.VII.1966), Musik und Gesellschaft (Nr. 5—6/1966), Musica-disques (Nr. 147—148/1966), Hudebni Rozhledy (Nr. 1—5/1966), Revue musicale de la Suisse Romande (Nr. 1/1966), Musica Università (an. IV, Nr. 11—12/1966).

cheie în martie. Este vorba de concertele gratuite de la *Santiago de Chili*, cuprinzînd — ca o recapitulare premergătoare în vederea stagiunii obișnuite de toamnă — lucrări din cele mai variate, de la *Simfonia Nr. 35* de Mozart și *Maeștrii cîntăreți*, pînă la *Capriciul italian* al lui Ceaikovski și lucrările contemporane. Cu toții — instrumentiști, public și dirijori (Ștefan Terte, Fernando Rosas, Davis Serendero și Jorge Pena) — se pregătesc pentru mult așteptata stagiune obișnuită — XII. Temporada Oficial — care și-a deschis porțile în răcoroasa lună mai. Anul acesta, cea de-a 12-a stagiune a cuprins un număr de 14 concerte, și putem semnala o gamă largă de prime audiții interesante, printre care *Simfonietta* de Rodolfo Halffter, *Oda vîntului* (pentru violoncel și orchestră) de Hans Werner Henze, *Taras Bulba* de Leos Janaček, *Serenada* lui Benjamin Britten, *Simfonia a II-a* de Prokofiev, *Elegia tragică* a lui Alfredo Casella — precum și un „eveniment": *Oedipus Rex* de Stravinski.

În paralel, concertele elevilor Conservatorului National, remarcîndu-se clasele de pian (profesorii Cristina Herrera, Rodolfo Lehmann și Germán Berner) și canto (maeștrii Hermán Würth și Elvira Savi). Sînt producții urmărite cu un viu interes, sala „Moneda" a Bibliotecii Naționale dovedindu-se de fiecare dată neîncăpătoare.

Închiderea stagiunii *spaniole* 1965/66 ne-a prilejuit de asemenea o cuprinzătoare retrospectivă. „Barometrul" artistic îl constituie, ca și în anii precedenți, excelentul teatru de operă din *Barcelona*, unde în stagiunea trecută nu au lipsit evenimentele. Ca prestigiu pan-iberic, trei opere mexicane — „Severino" de Salvador Morenco, „Carlota" de Luis Sandi și „La Mulata de Córdoba" de José Pablo Moncayo.

Dar ceea ce conferă un deosebit colorit festiv acestei stagiuni barceloneze, este prezența internațională a marii arte interpretative. Notăm printre altele: opera din *Praga* cu „Katerina Ismailova" de Șostakovici, Compania regală din *Anvers* cu „Princesse Rayon de Soleil" a lui Paul Gibson, opera din *Braunschweig* cu „Țar și dulgher" de Lortzing și opera din *Paris* cu încîntătoarea „L'heure espagnole" a lui Ravel. Ca premiere de deosebit succes: „La charrue du Saint Sacrament" de H. Busser (după Prosper Merimée) și „La voix humaine" a lui Poulenc (după Jean Cocteau) într-o impecabilă interpretare a ansamblului parizian, în afară de premiera cunoscutului Teatro Da Trindade din *Lisabona*, cu opera „Serrana" a portughezului Alfredo Keil (pe un libret de Camilo Castelo Branco). În rest, afișele obișnuite, de la Donizetti, Leoncavallo și Mascagni pînă la Puccini, Verdi și Wagner.

Stagiunea de vară în *Italia* a cunoscut o activitate variată și intensă, implicînd participarea celor mai diverse foruri interesate într-o astfel de organizare — turism, industrie hotelieră, impresariat și agentură de publicitate. La „Săptămînile muzicale" de la *Stresa* (27 august la 26 septembrie) și-au dat întîlnire cîteva din cele mai redutabile ansambluri muzicale europene, de la „Philharmonia" londoneză și Orchestra RAI din Torino, pînă la „Wiener Philharmoniker" și Opera de Stat din Budapesta. De asemenea, în palatul Pitti din *Florența*, s-au inaugurat „Seratele muzicale florentine" (6 iulie—15 august), cu participarea unor marcante personalități ale vieții muzicale internaționale. Menționăm, ca dirijori, pe Carlo Zecchi, Ionel Perlea, Milton Katims și Bernard Rubinstein, iar ca interpreți, pianiștii Ervin Laszlo și Giancarlo Cardini, precum și violoniștii Bice Antonioni și Giorgio Ciompi.

Ca o sumară retrospectivă a stagiunii italiene 1965/1966, notăm unele interesante participări internaționale: Filarmonica și Corul de Stat din Sofia (dirijor Constantin Iliev), Filarmonica din München (cu Fritz Rieger), Orchestra de Cameră din Bruxelles (condusă de George Meis), Baletul Teatrului național din Bratislava (de sub conducerea lui Adolf Vykydal), „Philomusica" londoneză (dirijor George Malcolm), Filarmonica din Zagreb (cu Milan Horvath) precum și Orchestra radioteleviziunii bulgare (dirijor Vasil Stefanov, soliști pianiștii Anton Dokov și Teo Mussev).

MANIFESTĂRI INTERNAȚIONALE

Calendarul marilor întîlniri a fost, și el, foarte încărcat anul acesta; congrese, festivaluri și concursuri s-au succedat fără încetare, în cele mai diverse domenii de preocupări și puncte geografice ale globului.

Desprindem aici cîteva din cele mai semnificative:

1. — Între 7—14 iunie 1966, s-a desfășurat la *Paris* cel de-al *20-lea Congres F.I.J.M.* (Fédération Internationale des Jeunesses Musicales). Reamintim că inițiativa acestei mișcări internaționale de artă aparține francezului René Nicoly și belgianului Marcel Cuvelier, totul datînd încă din anii celui de-al doilea război mondial. În decursul celor peste două decenii de existență a Federației, progresele au fost remarcabile, situîndu-se întru totul la înălțimea țelului propus: sprijinirea tinerilor muzicieni — compozitori și interpreți, indiferent de naționalitate — în debuturile lor; o adevărată tribună internațional de detectare și afirmare a tinerelor talente. Cea de-a 20-a ediție a Congresului (deschisă de François Missoffe, ministrul francez pentru problemele de tineret) a cunoscut cîteva manifestări interesante. Concertele orchestrei Colonne (dirijor Pierre Dervaux) au reafirmat calitățile unor tineri interpreți ca Samson—François, Pierre Barbizet sau Christian Ferras — deja cunoscuți publicului din manifestările anterioare ale Federației.

Două producții au fost deosebit de semnificative în cadrul acestei manifestări. Un spectacol coregrafic (semnat de Pierre Lacotte) și purtînd titlul *Cantabile — Bacchianas — Bifurcation*, a reunit — ca o arcadă peste timp, înscrisă printr-o concepție dinamică unitară — muzica lui Pachelbel cu cea a lui Villa-Lobos și Vincent Geminiani. Și tot ca o sinteză a „eternului" muzical, *Corala* tineretului francez (dirijor Louis Martini) a susținut — împreună cu binecunoscuta orchestră a lui Paul Kuentz — un program în care o „Passacaglia" de Bach, „Recviemul" lui Fauré și „Te Deum" de Charpentier au căpătat sensurile unui triptic vocal-simfonic.

Deosebit de mișcătoare a fost însă producția unei formațiuni orchestrale improvizate, în care 77 de tineri din 14 țări [3]) au reușit să învingă, în numai patru zile de repetiții, toate obstacolele unor deosebiri de temperament, limbă și grad de pregătire profesională. Bagheta dirijorului Jean-Claude Hartemann a realizat adevărate minuni, iar la capătul eforturilor, *Concertul* în re minor pentru pian și orchestră de Brahms (solist Bruno Léonardo Gelber) precum și *Simfonia concertantă* pentru vioară și violă de Mozart (soliști Jean Mouillère și Claude Naveau) au răsplătit așteptările unui public numeros, venit să audieze în sala teatrului de pe Champs-Elysées, această originală prezentare.

Remarcăm în sfîrșit afirmarea unor noi interpreți, ca de exemplu pianiștii Luis Medalha Filho (Brazilia), Heinz Medjimorec (Austria), Claude Savard (Canada — elev al profesorilor Vlado Perlemuter și Susanne Roche la Paris) și John Roger Smalley (Anglia — orientat cu precădere spre Schönberg, Stockhausen și Messiaen), media de vîrstă nedepășind 24 de ani.

O dată cu închiderea Congresului, au fost inițiate și pregătirile celei de-a 21-a ediții care va avea loc, în iulie 1967, la Montréal (Canada), în cadrul Expoziției universale de acolo.

2. — Tot în iunie 1966 a avut loc la *Santiago de Chili* cel de-al *4-lea Concurs C.R.A.V.* (Compania de Refineria de Azugar de Vina del Mar). Este o manifestare care, de la 1963 încoace, a intrat în tradiția vieții muzicale chiliene. Firește că „emblema" unei Rafinerii de zahăr are aici sensul de patronaj financiar, Concursul fiind organizat de „Instituto de Extension Musical" al Universității chiliene în colaborare cu Facultatea de Științe și Arte Muzicale, bucurîndu-se totodată de concursul marilor orchestre simfonice și de cameră ale Capitalei.

---

[3]) 4 jugoslavi, 4 canadieni, 7 germani, 10 belgieni, 4 spanioli, 6 danezi, 9 elvețieni, 6 englezi, 11 olandezi, 11 portughezi, 1 italian, 1 maghiar, 1 francez, 2 austrieci.

Se poate remarca faptul că, fiind vorba de o manifestare încă tînără, accentul a fost pus în special pe stimularea diferențiată a sectoarelor. Astfel în 1964 au participat exclusiv suflătorii și coardele, iar în 1965 clasele de pian și canto ale Conservatorului. Anul 1966 a cunoscut prima manifestare de concurs în domeniul creației de cameră, rezultatele nefiind însă prea concludente datorită greutăților de început ce s-au cerut depășite. Menționăm că în juriul acestui an au făcut parte cele mai marcante personalități ale vieții culturale locale, ca: Ferenando Rosas (director al Departamentului muzical universitar), Augustin Cullell (director al Orchestrei filarmonice), apoi dirijorul Pedro D' Andurian și muzicologul Tomás Lefever (din partea asociației naționale a compozitorilor) precum și criticul de artă José Zanartu.

În linii mari, aici se poate vorbi mai curînd de perspective decît de realizări — lucru care rămîne încă să se confirme în anii următori.

3. — Vara italiană a cunoscut, între 19 iunie și 23 iulie 1966, cel de-al *4-lea Festival internațional de muzică de cameră*, desfășurat la *Roma*.

Organizat sub auspiciile Academiei internaționale de muzică de cameră „R. Caetani", Festivalul a cuprins o serie de audiții din cele mai variate. După concertul inaugural (Mozart, Bartók, Mendelssohn-Bartholdy) au urmat „serile" cu tematică precisă, grupate pe cicluri. Semnalăm ca deosebit de reușite recitalurile Brahms (26 iunie), Bach (10 iulie) și Mozart (16 iulie), alternînd cu concerte de muzică italiană din settecento (29 iulie), de muzică barocă (3 iulie) și Renaștere (17 iulie) — în afară de fragmente reprezentative, într-o îmbinare judicioasă și plină de gust, din lucrări de Vivaldi, Haydn și Corelli.

Ca participanți străini: Hovanes Anastassian (Bulgaria), René Clemencic (Austria), Koendraad Ellegiers (Belgia), Johannes Eskar (Danemarca), Edgar Fischer (Chili), Enrique Celusini (Argentina), Louise Jopling (Anglia), Helmut Müller Brühl (R. F. Germană), Einar J. Holm (S.U.A.) ș.a.

4. — În luxuriantele „Jardines del Generalife" din *Granada* a avut loc, între 27 iunie și 10 iulie 1966, cea de-a *15-a Ediție a Festivalului de muzică și dans*. Fantezia organizatorilor a reușit să realizeze aici un program pe cît de variat pe atîta de atractiv din toate punctele de vedere. După un balet prezentat de Opéra Comique din Paris, recitalul pianistului Tomas Vasari în minunata sală Patio de los Artayanes, urmat de un concert al Orchestrei naționale spaniole (dirijor Paul Klecki) în monumentalul palat al lui Carol Quintul. Apoi, aceiași orchestră, cu concursul Coralei din Düsseldorf (dirijor Frühbeck) a prezentat „Visul unei nopți de vară" (Mendelssohn-Bartholdy) și „Carmina Burana" (Orff) — punctul culminant fiind însă *Missa* lui Kodály, executată tot de aceiași Corală în incinta catedralei Santa Inglesia (3 iulie).

Un recital Victoria de Los Angeles, precum și o seară de muzică spaniolă (cu harpistul Nicanor Zabaleta) au conferit o încheiere strălucitoare acestei reușite manifestări internaționale.

5. — O serie de probleme de mare actualitate au fost dezbătute în cadrul celei de-a *7-a Conferință internațională I.S.M.E.* (International Society of Musical Education) ținută la Interlocken (Statul Michigan, S.U.A.) între 18—26 august 1966. Punctul central al discuțiilor s-a axat pe tema „contribuția educației muzicale la înțelegerea internațională" — referatele prezentate (ca: muzica contemporană în educația tineretului, influența filozofiei asupra educației muzicale etc.), relevînd rolul important pe care-l deține disciplina muzicală în învățămîntul de toate gradele ,atît ca tehnică didactică propriu-zisă, cît și în formația profesională viitoare a elevilor și studenților de toate categoriile.

Reamintim cu acest prilej că numeroase articole din presa de specialitate, mai cu seamă în ultimii 2—3 ani, au scos în evidență importanța crescîndă a învățămîntului muzical în școlile de toate gradele. Referindu-ne numai la aspectul american al problemei, putem cita numeroasele studii apărute în „The Music Educators Journal", în care se semnalau inițiative de genul celor preconizate de Vincent Jones (Universitatea Temple) sau Joseph Doran (de la Marple-Newton), datorită cărora muzica contemporană — într-o prezentare judicios selecționată și tratată în mod comparativ — trebuia să constituie un element din cele mai serioase în educarea tinerei generații.

Tot în acst sens, putem menționa activitatea de aproape un deceniu desfășurată de Consiliul interamerican de muzică (CIDEM), drumul parcurs pînă astăzi fiind, în linii mari, următorul: prima adunare de constituire de la Ciudad de Mexico (1958), a doua la San Juan de Puerto Rico (1960) creindu-se Institutul interamerican de educație muzicală — INTEM trasîndu-se totodată sarcina de dezvoltare a învățămîntului muzical în America Latină; apoi cea de-a treia adunare generală CIDEM de la Cartagena de Indias—Columbia (1964) — conferința ISME din anul acesta constituind o necesară trecere în revistă a rezultatelor obținute, precum și o înfruntare a numeroase sarcini de viitor.

6. — Un *Concurs de compoziție* ținut sub auspiciile Fundației „Gaudeamus" din Utrecht (Olanda) s-a desfășurat recent la *Bilthoven*, între 15 și 22 septembrie 1966.

Manifestarea nu ar prezenta, în sine, o importanță prea mare, dacă nu ar fi fost însoțită și de un ciclu de conferințe privind fenomenul muzical contemporan, conferențiarul fiind, de data aceasta, Luciano Berio.

Trebuie menționat că este vorba de o manifestare de artă care se încadrează într-un ciclu mai amplu de manifestări olandeze de acest fel, începutul fiind făcut de *Festivalul olandez* (desfășurat între 15 iunie și 15 iulie) care s-a bucurat de participarea unor dirijori cunoscuți ca Bruno Maderna, Frantz-Paul Decker, Jean Fournet sau Bernard Haitink, continuarea divizîndu-se între diverse competiții și manifestări regionale, dintre care face parte și Concursul inițiat de „Gaudeamus". Ca o ultimă mențiune, merită atenție *Săptămîna harpei*, desfășurată între 1—21 iulie 1966 la Breukelen lîngă Utrecht (în casa „Queekhoven"), la care participarea unor figuri proeminente ale genului (ca Nicanor Zabaleta) precum și excelenta organizare realizată de Phia Berghout și Maria Korchinska se pot remarca în mod deosebit.

7. — Ca orice început, *I-ul Festival internațional de muzică* de la *Brno* a stîrnit interesul iubitorilor de muzică de pretutindeni — mai cu seamă că această tînără manifestare de artă cehoslovacă poartă numele lui Bohuslav Martinu. Cele 10 zile (între 1—9 octombrie 1966) vor cunoaște neîndoios o afluență puțin obișnuită, iar producțiile ce vor avea loc în sala Operei „Janaček' precum și la Stadion sau la „Besedni dum", vor fi urmărite cu mult interes.

Cîteva date sumare din preanunțul Festivalului.

Ar fi greșit să spunem că acest Festival constituie un „început" în adevăratul înțeles al cuvîntului, căci orașul Brno posedă o frumoasă tradiție a manifestărilor de artă. Încă în anul 1924 a avut loc aci un festival dedicat muzicii de cameră a lui Janaček, întîlnire care s-a repetat apoi și în anii 1948 și 1958 — fără a mai vorbi de Festivalul muzicii baroce din anii celui de-al doilea război mondial, sau de „Săptămînile de mai" (1955—1965) și de „Festivalul coral" (1960—1965) precum și de comemorările Mozart (1956) și Beethoven (1957).

Toate acestea au constituit o bază de pornire, o experiență suficientă pentru lansarea unei întîlniri permanente monotematice, a cărei primă ediție se inaugurează anul acesta. Ca dată calendaristică, acest Festival anual se leagă perfect de „Toamna la Varșovia" (Zilele festive ale muzicii contemporane — de regulă în cursul lunii septembrie). Faptul că manifestarea stă sub semnul operelor lui Martinu nu este întîmplător; în acest oraș de tradiție și cultură muzicală, s-au editat pentru prima oară operele sale complete. Festivalul capătă semnificația unei victorii repurtate de oraș pentru afirmarea valorii creatoare a lui Bohuslav Martinu.

Note de lector

FIRCA, Gheorghe: Bazele modale ale cromatismului diatonic (Editura Muzicală 1966)

Situîndu-se în rîndul lucrărilor de strictă specialitate, „Bazele modale ale cromatismului diatonic" reprezintă un fructuos aport al muzicologiei noastre calificate la una din problemele, pe cît de complexe pe atît de controversate ale creației muzical contemporane: cromatismul și formele sale de manifestare.

O practică îndelungată a pedagogiei universale realizase delimitarea teoretică a două sisteme, prezente sub forma a două capitole bine distincte în mai toate tratatele sau manualele de armonie. În ciuda unor premise istorice evidente (semnalarea cromatismului din muzica secolelor XV și XVI nu mai este de mult o noutate), și a faptului că de la apariția unor lucrări valoroase de analiză contemporană (cum ar fi „Formbildende Tendenzen der Harmonie" a lui Schönberg) au trecut destule decenii, sistemul *diatonic* a continuat să fie expus — cu excepția unor prea vagi corelații absolut superficiale — în mod cu totul independent de cel *cromatic*. Or, fenomenul unei ambianțe cromatice intens dominată de o gîndire diatonică este o realitate care se cerea studiată cu minuțiozitate — mai cu seamă după semnalările, deja cunoscute, ale unui „diatonism latent" în discursul cromatic al lui Bartók (Gisèlle Brelet) precum și după marile „reveniri" ale unor experiențe contemporane care au trecut, de la absoluta libertate neorganizată, la extrema rigoare de organizare a cromatismului prin „mijlocul tehnic" al tonalității.

Deși apariții tangențiale ale fenomenului însuși, aceste manifestări erau menite — prin forța lucrurilor — să închidă pînă în cele din urmă veriga de unire dintre diatonie și cromatism. Și nu era vorba nicidecum de o apropiere pe plan unitar. Din contra, caracterul contradictoriu al acestor încercări era chiar foarte firesc. Urmărind de-a lungul unei perioade apreciabile fenomenul generalizat al cromatismului, Gheorghe Firca a putut sesiza manifestările cele mai variate. Una din acestea i-a atras atenția în mod special, ca fiind situată în afara normelor armonico-melodice clasice, deosebindu-se totodată net de manifestările muzicii post-romantice. Autorul definește această nouă esență morfologică drept *cromatism diatonic*, termen care desemnează atît apartenența fenomenului la ambele principii teoretice, cît și *dinamica* acestuia. Într-adevăr, cromatismul diatonic reușește să transforme discursul muzical într-o unduire continuă printre trepte, cînd alterate cînd nealterate, dînd naștere la o alternativă modală mereu nouă. În sensul acesta, morfologia proaspăt delimitată se deosebește simțitor de fenomenul dodecafonic, așa cum îl cunoaștem în dezvoltarea sa contemporană. Pe cînd acesta din urmă apare ca un final al unei stări de „integrare" a cromatismului tonal, cromatismul diatonic este o stare cromatică *atotcuprinzătoare*, o sinteză a unui întreg trecut de sisteme și structuri. Adesea această stare morfologică nouă se prezintă chiar ca replică la adresa dodecafoniei, aspectul ei de formare și evoluție putînd fi urmărit încă în limbajul muzical al școlilor naționale din secolul al XIX-lea — dar mai ales în muzica contemporană orientată spre modal, la Janáček, Stravinski, Enescu, Bartók, Messiaen.

În acest sens, lucrarea lui Gheorghe Firca a îmbrăcat caracterul unei comunicări de concizie academică, amplu documentată din punct de vedere științific, și care va deschide fără îndoială calea unor noi cercetări în acest vast domeniu al fenomenului atît de complex care este cromatismul contemporan.

Investigațiile sale lasă de-altfel, fără încetare, un șir întreg de „porți deschise" (mai ales la capitolul consacrat provenienței morfologice a cromatismului) — lucru care îmbină modestia unei cercetări științifice inedite, cu imboldul constructiv de antrenare a cercetărilor viitoare în acest domeniu.

L. G.

În ziua de 24 iunie a.c. a încetat din viață, în vîrstă de 72 de ani, muzicianul KEGHAM GERAHIAN. După ce și-a perfecționat studiile muzicale la Paris și Constantinopole se stabilește mai întîi la București, apoi definitiv în orașul Ploiești. Din bogata sa activitate reamintim pe cea de interpret liric, profesor de muzică, fondator și dirijor al formației corale „KOMITAS", compozitor, ca și pe cea de neobosit animator al formațiilor de amatori. Pentru succesele obținute pe tărîm artistic a fost distins cu medalia muncii.

ION FLORIAN

În cadrul vieții concertistice pragheze, numele sopranei de origine română Vera Mora apare, de mulți ani încoace, ca interpretă statornică a liedului nostru. Repertoriul ei cuprinde atît piese din creația înaintașilor (Nottara, Brăiloiu, Paschill) cît și liedul românesc contemporan. Menționăm recitalurile de la „Smetanovo Museum" în care Vera Mora prezintă cu regularitate cîntece de Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Marțian Negrea, Carmen Petra, Diamandi Gheciu, Radu Paladi, Hilda Jerea, Paul Jelescu, ș.a. Textele în limba cehă aparțin de cele mai multe ori tot ei, în colaborare cu Bozena M. Sesan, Svatopluk Roudný sau Premysl Charvát.

Născută și formată din punct de vedere artistic în țara noastră Vera Mora își completează studiile muzicale (canto, pian, dirijat coral) și literare la Praga.

După un frumos debut în țară (Aida, Butterfly, Mireasa vîndută), Vera Mora se stabilește la Praga unde desfășoară o bogată activitate pedagogică, funcționînd ca profesoară de canto la Conservatorul de Muzică precum și în conducerea asociației „Mozarteum". În același timp, în stagiunile pragheze de operă, ea apare — printre altele — în „Eugen Oneghin" (Tatiana), „Paiațe" (Nedda) și în opera lui Jaroslav Jeremias, „Regele bătrîn" (rolul Guislanei) avînd și o serie de prezențe la Salzburg și Lubliana.

Avînd o predilecție specială pentru lied, Vera Mora a publicat numeroase articole de specialitate precum și o broșură intitulată „Rumunska pisen" (Cîntecul românesc), reprezentînd o succintă antologie a acestui gen de creație.

Cuprinsul

A IV-a ediție a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu" 1
Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu" 3

CREAȚII

George Draga
„Coloana infinită" de Tiberiu Olah 4

Eugen Pricope
George Georgescu în repetiții cu simfoniile de Beethoven: Simfonia a IV-a 8

PAGINI DE ISTORIE

Gheorghe Ciobanu
Școala muzicală de la Putna 14

PROFILURI DE MUZICIENI

Gheorghe Costinescu
Olivier Messiaen 21

ÎNSEMNĂRI

Silvian Georgescu
Mai mult spirit creator în orientarea activității artistice de amatori 33

★

„Manifest muzicologic ?" 35

DE PESTE HOTARE

Prof. Garbis Avachian
Concursul „P. I. Ceaikovski" 37

Lucian Grigorovici
Cronică 41

Sommaire

La quatrième édition du Concours et du Festival international „George Enescu" 1
Le symphosion international de musicologie „George Enescu" 3

LA CRÉATION

George Draga
„La colonne infinie" de Tiberiu Olah 4

Eugen Pricope
George Georgesco pendant les répétitions des symphonies Beethoven (La quatrième) 8

PAGES D'HISTOIRE

Gheorghe Ciobanu
L'école musicale de Putna 14

FIGURES DE MUSICIENS

Gheorghe Costinescu
Olivier Messiaen 21

NOTES

Silvian Georgescu
Pour un esprit créateur dans l'activité artistique des amateurs 33

★

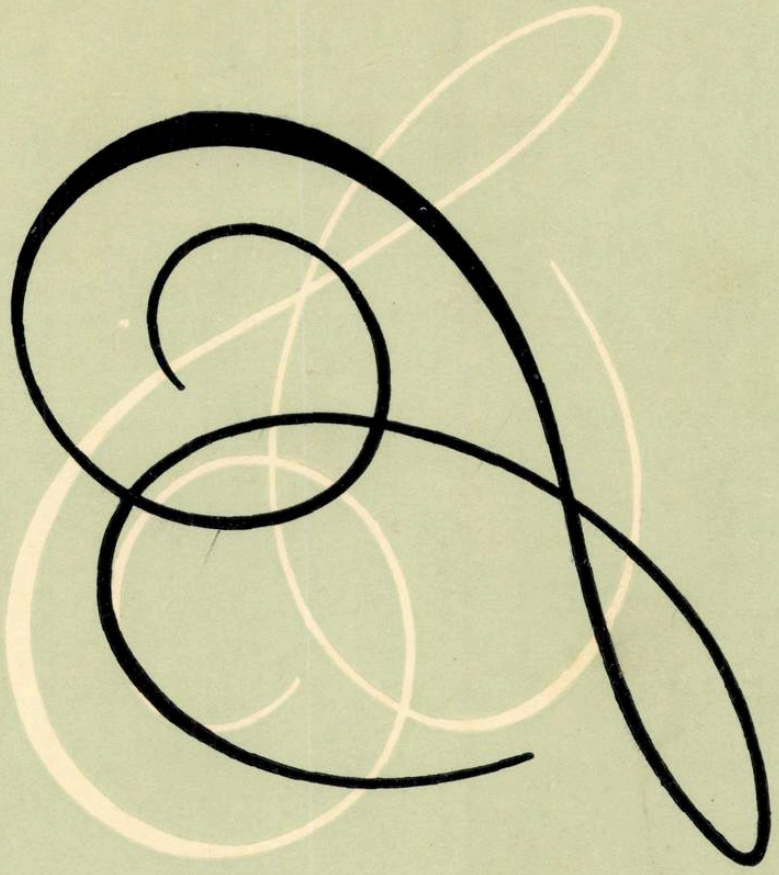
„Manifeste musicologique" ? 35

DE L'ÉTRANGER

Prof. Garbis Avachian
Le concours „P. I. Ceaikovski" 37

Lucian Grigorovici
Chronique 41

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU



muzica

OCTOMBRIE
1966

10

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVI Nr. 10 OCTOMBRIE 1966

Aportul creator al lui Mihail Jora şi rolul său în evoluţia muzicii noastre

La 75 de ani de la naşterea compozitorului

de Zeno Vancea

Oglindind în coloanele sale viaţa muzicală a întregii ţări revista „Muzica" — redactată între anii 1916—1920 de Mihail Mărgăritescu, Maximilian Costin şi Ion Nonna Otescu, iar de la 1920—1921 de Maximilian Costin şi George Breazul — începuse să publice articole în care năzuinţa unui număr tot mai mare de compozitori, de a exprima un conţinut legat de viaţă, printr-un limbaj muzical apropiat de înţelegerea şi simţirea cercului larg de auditori, a căpătat o formulare teoretică.

În acest sens, în anul 1920, redacţia revistei a iniţiat o anchetă în rîndul compozitorilor, criticilor şi folcloriştilor în vederea găsirii posibilităţilor de creare a unei şcoli naţionale pe baza folclorului (răspunsurile muzicienilor au fost publicate în numerele 3, 5, 6 şi 12 ale revistei).

Părerile erau împărţite ; folcloriştii, cunoscînd deja — ca în cazul lui Constantin Brăiloiu şi George Breazul — o parte însemnată a creaţiei populare, au afirmat categoric că folclorul nostru este cu totul apt pentru a servi drept bază unei creaţii culte.

Dintre compozitorii care au răspuns la chemarea revistei, Mihail Jora şi-a exprimat ferma sa încredere în viitorul şcolii noastre naţionale: „A contesta existenţa muzicii noastre populare ar echivala cu declaraţia că nu avem o limbă românească. Căci nu faptul că muzica poporului nostru a putut fi influenţată de aceea a altor naţiuni poate da dreptul a se spune că nu e originală, după cum nimănui nu-i trece prin gînd să declare că graiul românesc n-are un specific, deoarece afară de cuvintele de origine latină, prin influenţa diferitelor rase care s-au perindat prin ţara noastră, întrebuinţăm cuvinte de origine slavă, turcească sau grecească".

În acelaşi loc, explicînd dependenţa unora dintre compozitori faţă de şcolile de peste hotare la care s-au format, Jora încheie cu consideraţii asupra viitorului muzicii româneşti : „...am speranţa că şcoala românească va fi în curînd un fapt împlinit prin tendinţa compozitorilor noştri de a scăpa de influenţe străine şi a se apropia mai mult de sufletul poporului nostru".

Pornind de la aceste convingeri, muzicianul a militat timp de decenii, pe un plan multilateral, în calitate de compozitor, pedagog, interpret, critic, sprijinitor al vieţii artistice, pentru constituirea şi afirmarea culturii noastre muzicale moderne.

În cele ce urmează ne propunem, ca un omagiu la împlinirea de către Mihail Jora a 75 de ani de viaţă, să evocăm drumul parcurs de compozitor.

★

Mihail Jora şi-a început studiile la Conservatorul din Iaşi, unde a urmat clasa de teorie şi solfegiu a Sofiei Teodoreanu între anii 1901—1911. Se perfecţionează apoi la Leipzig (1912—1914), avînd ca profesori pe Stephan Krehl (armonie) şi Max Reger (compoziţie). Izbucnirea primului război mondial, la care Jora a participat activ luptînd pe front, l-a silit să-şi întrerupă studiile, pe care le termină în 1919—1920 la Paris cu Florent Schmitt. Întorcîndu-se în ţară, Jora desfăşoară o bogată activitate ca pianist, dirijor de orchestră şi critic muzical. În 1928 a fost numit director muzical al Societăţii Române de Radiodifuziune, iar în anul 1929, profesor de compoziţie la Conservatorul din Bucureşti.

Pe vremea cînd Jora urma conservatorul din Leipzig, procesul de hipertrofică dezvoltare armonică ajunsese la punctul culminant în muzica postromantică germană, cu repercusiuni defavorabile în privinţa melodiei şi ritmului. În timp ce reprezentanţii curentului folcloric urmăreau reînnoirea limbajului muzical prin repunerea melodiei şi a ritmului în drepturile lor firești,

restabilind astfel echilibrul între elementele componente ale muzicii, concepţiile estetice ale compozitorilor postromantici germani pledau pentru un limbaj armonic cît mai diferenţiat, expresia unui individualism dus la exces. Astfel, de exemplu, Arnold Schönberg, unul dintre exponenţii principali ai expresionismului, susţinea că folcloriştii greşesc căutînd să aplice ideilor primitive ale muzicii populare o tehnică izvorîtă dintr-o gîndire muzicală complexă [1].

Existau desigur şi în muzica germană unele tendinţe de a stăvili procesul de atrofiere a melodiei, cum aflăm de pildă la Max Reger, care s-a întors la formele contrapunctice ale Barocului ; în ultima instanţă însă, complexitatea polifonică a muzicii sale era expresia tot a unui limbaj ultra-cromatizat.

Astfel studiile făcute la Leipzig favorizau mai degrabă îndepărtarea lui Jora de idealul muzicii naţionale decît apropierea de izvoarele nesecătuite ale melodiei populare. Patriotismul lui Jora, ataşamentul său faţă de tradiţia naţională, statornicită de un lung şir de cărturari, literaţi, poeţi şi muzicieni autohtoni, dragostea pentru locurile natale şi pentru omul de pe plaiurile moldovene, au fost mai puternice decît influenţa instrucţiei profesionale dobîndită la Leipzig.

Prima sa lucrare care poartă un număr de opus, *Patru cîntece pentru voce şi pian* pe texte germane, op. 1 (1914), a fost compusă încă sub influenţa şcolii. Este semnificativ faptul că acela ce mai tîrziu va îmbogăţi muzica românească cu o atît de abundentă creaţie de lieduri, îşi începe activitatea creatoare tocmai cu compoziţii de acest gen. Desigur, primele încercări în domeniul liedului nu lăsau să se întrezărească încă reformatorul de mai tîrziu.

Prin lucrarea următoare Jora face saltul de la cadrul intim al muzicii vocale de cameră la formele ample ale muzicii simfonice. În *Suita pentru orchestră* (în *re),* opus 2 (1915), care a adus autorului ei premiul „Enescu", intonaţiile populare devin evidente, cu tot limbajul armonic dens, tributar încă în bună parte stilului postromantic. În *Mică Suită pentru vioară şi pian,* opus 3 (1917), se pot sesiza deja anumite modificări de stil, schimbări în structura melodiei, o tendinţă spre dobîndirea unor trăsături mai pronunţat naţionale.

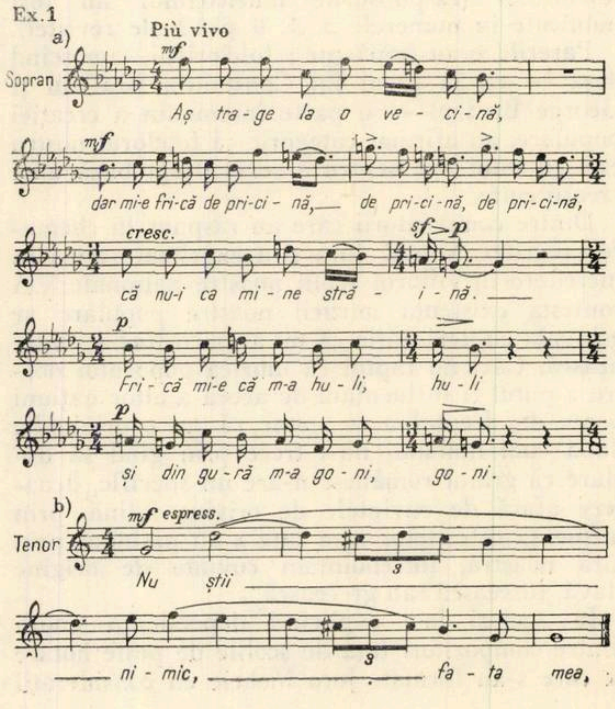
Poemul simfonic *Poveste indică,* opus 4 (1920), după poezia cu acelaşi nume de Eminescu, pentru solo de tenor şi orchestră, învederează una din trăsăturile caracteristice ale personalităţii sale artistice — preferinţa pentru muzica legată de text sau de o acţiune dramatică. Ea se va manifesta pe parcursul întregii sale activităţi creatoare, pe de o parte prin numărul mare de lieduri, pe de altă parte, prin cele cinci balete.

Experienţa cîştigată de Mihail Jora în mînuirea aparatului orchestral cu prilejul compunerii *Suitei pentru orchestră* şi a poemului simfonic menţionat, este pe deplin valorificată într-o nouă lucrare simfonică — *Privelişti moldoveneşti,* opus 5 (1924). În cele patru părţi ale lucrării : *Pe malul Tazlăului, La joc, Grîu sub soare, Alai ţigănesc,* compozitorul cîntă frumuseţea plaiurilor natale.

Modificări structurale ale melodiei şi armoniei marchează începutul unei noi etape în procesul de cristalizare a stilului său. Mijloacele de expresie prin care compozitorul tălmăceşte sentimentele trezite de contemplarea peisajului moldovean, capătă un mai puternic iz popular decît în lucrările anterioare ; influenţa doinelor se resimte nu numai în caracterul cantabil al materialului tematic, dar şi în frecvenţa întorsăturilor melodice caracteristic populare incluse în ele. Temele nu au o structură modală propriu-zisă — care de altminteri apare mai rar în formă pură în melodica lui Jora — dar atît baza intonaţională cît şi structura lor ritmică constituiau dovada că cele afirmate de compozitor cu trei ani în urmă, cu ocazia amintitei anchete din revista „Muzica", în privinţa posibilităţii de a da creaţiei muzicale româneşti trăsături caracteristic naţionale, nu au rămas simple formulări teoretice.

În limbajul armonic sînt evidente unele influenţe ale impresionismului, care se simt de altfel în întreaga noastră peisagistică muzicală din acel timp. Armonia e mai fluidă şi mai transparentă decît în compoziţiile sale de pînă atunci, funcţiunile armonice sînt voalate şi compozitorul dovedeşte o vădită preferinţă pentru sonorităţi „catifelate", atît de deosebite de „asprimea" celor din lucrările de mai tîrziu.

Imagini de la ţară reprezintă şi cele trei coruri — *Moşul, Slutul, Toaca* — care, compuse în 1924, au o şi mai accentuată notă populară în melodie şi ritm decît lucrările anterioare. Melodii ca cele următoare ar putea să pară în primul moment chiar citate din folclor, atît sînt de impregnate de intonaţii populare.



[1] Prefaţa la *Trei Satire,* piese pentru cor mixt, Universal-Edition, Wien, 1926.

În armonie se observă o tendinţă accentuată spre o mai mare libertate în înlănţuirea acordurilor, diminuarea atracţiei funcţionale şi o tratare liberă a disonanţelor.

În aceste trei piese corale apare pentru prima dată — deosebit de plastic — o altă latură caracteristică personalităţii lui Jora, înclinaţia spre umor şi caricatură (uneori chiar spre grotesc), precum şi ingenioasa valorificare a coloritului local.

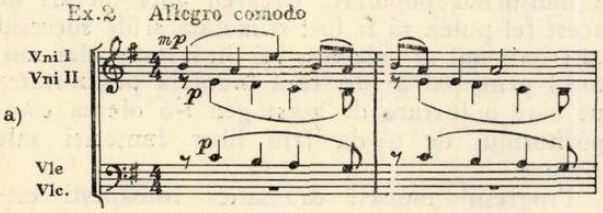
Umorul şi caricaturalul sînt caracteristice într-o măsură şi mai accentuată unora dintre piesele pentru pian care alcătuiesc ciclul *Joujoux pour ma dame* (mai ales „Ma dame veut entendre du Strawinsky") opus 7 (1925), piesei *Marche Juif* pentru orchestră opus 9 şi îndeosebi primelor două balete : *La piaţă* şi *Demoazela Măriuţa.*

Sub aspectul cultivării cu predilecţie a acestei sfere expresive, căreia îi aparţin în această perioadă de creaţie şi ciclul de piese de pian pentru copii — *Poze şi pozne* — precum şi lucrarea instrumentală *Şase cîntece şi o rumbă* (1931), Jora a rămas pînă azi în muzica românească o personalitate aparte, căci în afară de el numai Theodor Rogalski (în *Două schiţe simfonice)* şi Paul Constantinescu (în *Suita „Din cătănie"* şi în opera *O noapte furtunoasă*), precum şi Ion Nonna Otescu (în opera *De la Matei citire*) au făcut incursiuni sporadice în acest domeniu.

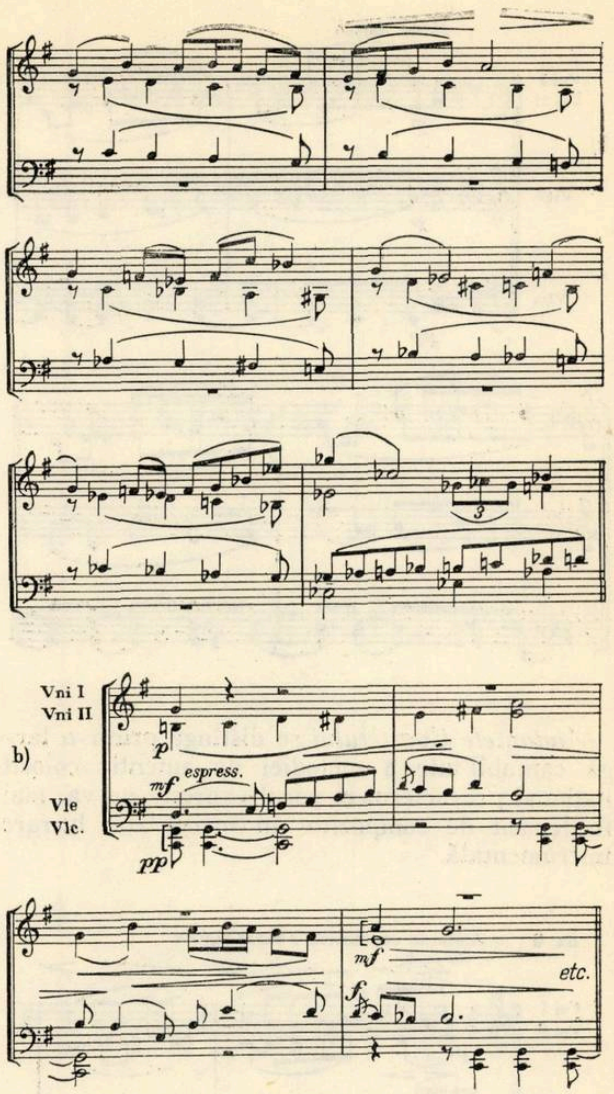
În şirul de lucrări al căror conţinut expresiv l-am caracterizat mai sus, *Cvartetul de coarde op. 9* (1926) reprezintă abordarea unei sfere emoţionale cu totul deosebite. Elementul subiectiv apare în această lucrare pe primul plan şi astfel lirismul, „un lirism neromantic în esenţă, aflat sub controlul unui spirit clasic mereu lucid şi dătător de echilibru" [1] constituie nota dominantă a lucrării. *Cvartetul* a fost compus la un an după ce Enescu a scris *Sonata III-a pentru vioară şi pian,* astfel încît apariţia aproape concomitentă a două lucrări reprezentative constituie o dată importantă în istoria muzicii româneşti de cameră. Ambele lucrări aduceau dovada concludentă că pe baza transfigurării personale a substanţei melodice populare se pot realiza compoziţii cu caracter naţional corespunzătoare celui mai pretenţios gen de muzică.

După cum se poate constata din exemplele de mai jos, temele părţii întîi a *Cvartetului* sînt alcătuite din două fraze deosebite ca structură melodică : prima avînd, ca şi melodiile populare, o structură pregnant diatonică, iar cea de a doua una modulatorică, izvorîtă nu atît dintr-un primar impuls melodic, cît din unul armonic.

Ex.2 Allegro comodo

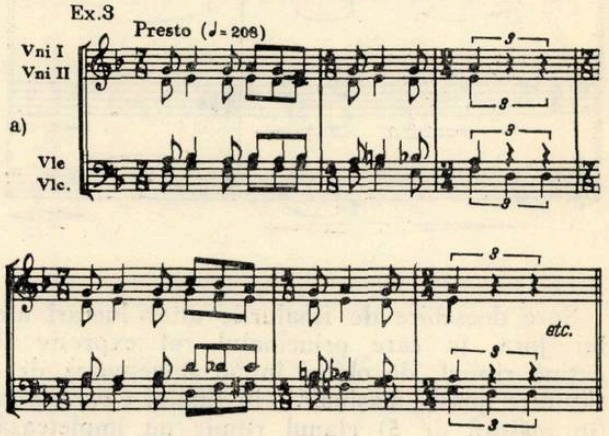


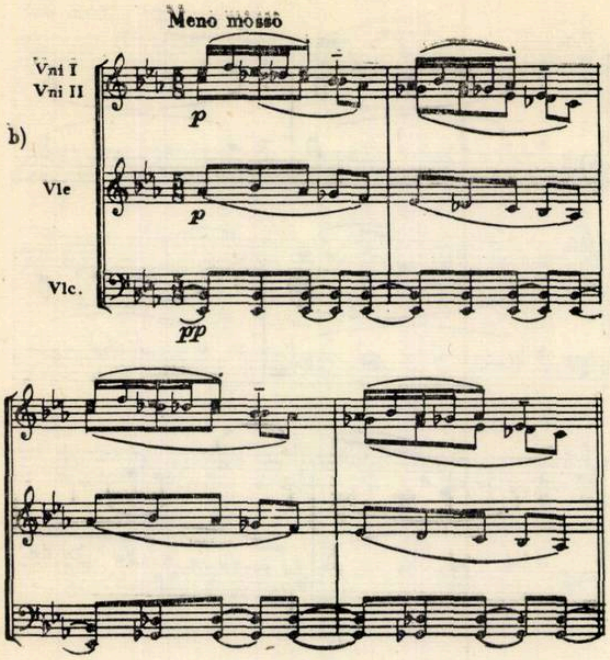
[1] Gheorghe Firca : „O nouă etapă în creaţia lui Mihail Jora : baletul „Întoarcerea din adîncuri", rev. Muzica 1963, nr. 10.



O astfel de structură mixtă a temelor va fi deosebit de caracteristică unor lucrări de mai tîrziu ale lui Jora, în multe cazuri elementul cromatic avînd un rol preponderent. Semnificaţia deosebită a *Cvartetului* rezidă şi în faptul că în creaţia noastră de muzică instrumentală, influenţa muzicii populare se manifestă pentru prima dată sub aspect ritmic, inspirînd compozitorului diverse combinaţii ritmico-metrice cu alternare de măsuri inegale. *Cvartetul* oferă din acest punct de vedere un exemplu concludent.

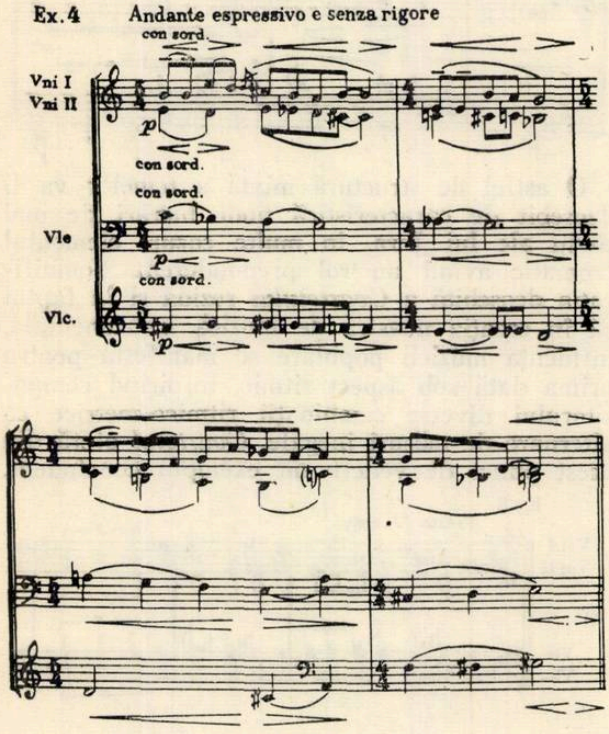
Ex.3 Presto (♩= 208)





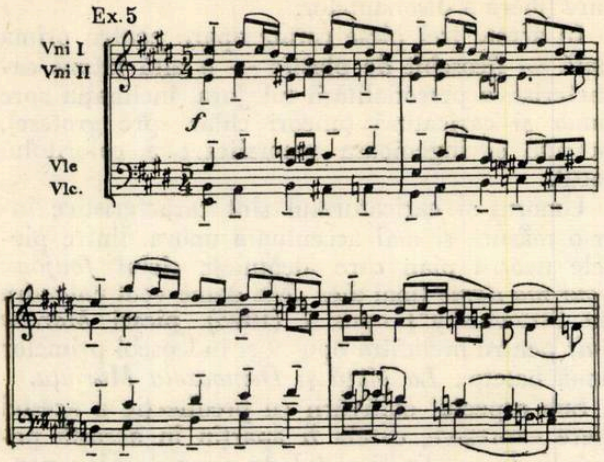
Andantele Cvartetului se distinge printr-o largă cantabilitate a melodiei de autentic colorit național ; caracterul ei vocal-expresiv nu va mai fi depășit de compozitor în nici-o altă lucrare instrumentală.

Ex. 4 Andante espressivo e senza rigore



Spre deosebire de finalurile altor lucrări ale lui Jora, în care principalul rol expresiv îl deține ritmul, de obicei într-o impetuoasă desfășurare quasi „mașinală", în finalul *Cvartetului* (în măsură de 5) elanul ritmic nu impietează asupra conținutului liric, senin prin excelență, lipsit de acele momente burlesc-caricaturale care sînt frecvente în alte lucrări ale compozitorului.

Ex. 5



Investigațiile făcute de Jora în domeniul ritmului cu ocazia compunerii *Cvartetului* își vor aduce roadele din plin în tabloul coregrafic *La piață*.

Cu toate că sîntem unul dintre cele mai bogate popoare în ceea ce privește varietatea și originalitatea dansurilor folclorice, această abundență nu și-a aflat pînă la Jora valorificarea meritată, în creația coregrafică. Dansurile au avut, fără îndoială, un anumit rol în operetele românești din secolul trecut, dar în afară de piesa cu cîntece și dansuri *Serbarea păstorilor moldoveni* a soților Asachi, de prima încercare de balet „Doamna de aur" a lui Ludovic Wiest, de feeria cu cîntece și dansuri *Sînziana și Pepelea* a lui George Stephănescu, *Poemul etnografic* al lui Tiberiu Brediceanu, *Ileana Cosînzeana* de I. N. Otescu (1918), pînă la lucrarea coregrafică *La piață* a lui Mihail Jora nu am avut de fapt nici un balet românesc propriu-zis. La întrebarea „ce vrea să zică balet românesc ?" compozitorul a dat următorul răspuns : „O artă coregrafică făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești".

Astfel, în acest domeniu Jora se putea sprijini și mai puțin pe antecedente autohtone ca și în domeniul liedului la dezvoltarea căruia compozitorul a adus o contribuție personală tot atît de însemnată. Tabloul coregrafic *La piață*, opus 10 (1928), reprezintă deci prima reușită deplină în domeniul muzicii românești de balet, valorificarea pe planul muzicii culte a bogăției ritmice a dansurilor populare. Crearea unei lucrări de acest fel putea să fi fost stimulată și de succesul internațional al baletelor lui Stravinsky, dar motorul principal a fost fără îndoială posibilitatea pe care o lucrare de acest gen i-o oferea compozitorului de a da frîu liber fanteziei sale ritmice.

Progresul muzicii dramatice românești este demonstrat de baletul *La piață* prin caracterul unitar al limbajului, rezultînd din stilizarea substanței folclorice. Spre deosebire de lucrările

scenice ale înaintaşilor, precum şi de cele ale unor contemporani ai lui Jora, în care „caracterul naţional este folosit numai unde se poate", în *La piaţă* nu numai muzica dansurilor dar şi cea a părţilor pantomimice are un reliefat caracter naţional-popular. Cu excepţia scenei finale, în care, în scop parodistic este folosit un citat (o romanţă lăutărească), toate temele aparţin compozitorului. Potrivit ambianţei în care se desfăşoară acţiunea baletului, muzica este inventată în spiritul melodiilor populare orăşeneşti, fantezia ritmică a lui Jora manifestîndu-se cu o egală forţă de caracterizare a personajelor în dansul languros-lasciv al *Florăresei* (cu inflexiuni melodice orientale), al *Oltenilor, Chivuţelor, Ţigănuşilor* etc.

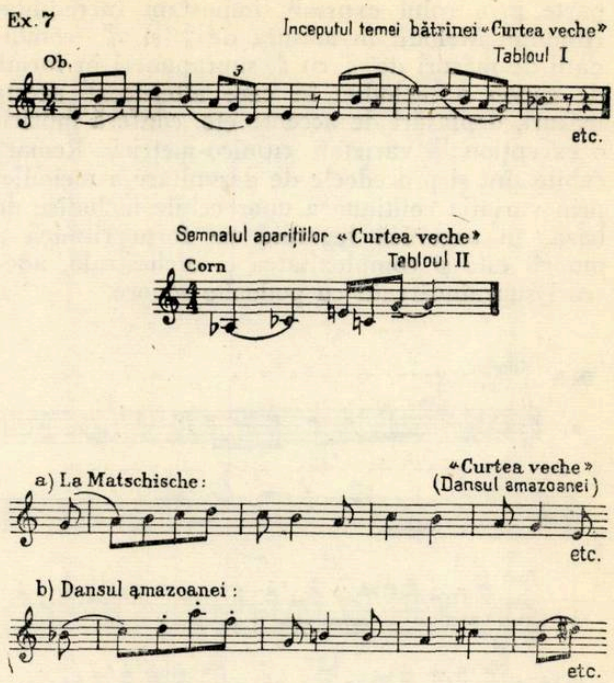
Inspirîndu-se din folclorul orăşenesc, compozitorul continuă în această lucrare de fapt stilul muzicii româneşti din secolul al XIX-lea, dar cu deosebirea esenţială că, în timp ce majoritatea dintre înaintaşi au rămas doar la suprafaţa muzicii, punînd accentul în general pe valorificarea elementului pitoresc, Jora, în posesia unei adevărate măiestrii componistice, a reuşit să făurească din elementele folclorului orăşenesc un expresiv limbaj dramatic. Exemplul său a servit apoi şi lui Paul Constantinescu de a realiza cu aceleaşi mijloace o altă lucrare de căpetenie a muzicii româneşti, opera comică *O noapte furtunoasă.* Dîndu-şi seama desigur de posibilităţile expresive limitate ale unui asemenea limbaj, Jora nu l-a mai folosit decît în următorul balet *Demoazela Măriuţa,* opus 19 (1940), pe un libret de Apriliana Medianu şi Floria Capsali, cu aceleaşi scopuri parodistice. Pe lîngă elemente de muzică populară orăşenească, înrudite cu acelea din *La piaţă* întîlnim şi citate din cîntecele de largă circulaţie ale timpului (melodia parodizată a *Marsiliezei, Marşul lui Napoleon,* o romanţă din repertoriul lui Barbu Lăutarul etc.).

Una din realizările cele mai de seamă ale compozitorului în domeniul dansului coregrafic o reprezintă dansul general din *Demoazela Măriuţa.*

În afară de cele două balete de care am vorbit, Jora a mai compus alte trei. Deşi pe fiecare le desparte un considerabil interval de timp, şi astfel şi în stilul lor există deosebiri considerabile, le vom trata totuşi nu în ordinea în care ele se încadrează cronologic în ansamblul creaţiei sale — despărţite de lucrări de genuri diferite — ci împreună, pentru a putea scoate mai bine în evidenţă anumite diferenţe de stil.

În *Curtea veche,* opus 24 (1948), potrivit subiectului, Jora foloseşte pe alocuri un limbaj arhaizant, în care elementele modale deţin un rol important. Şi în acest balet capacitatea compozitorului de a caracteriza personajele şi atmosfera acţiunii este evidentă, dar conformă acţiunii care se petrece într-un conac boieresc moldovean de altă dată, cu alte mijloace decît în lucrările anterioare. Iată cîteva din ideile muzicale cele mai importante.

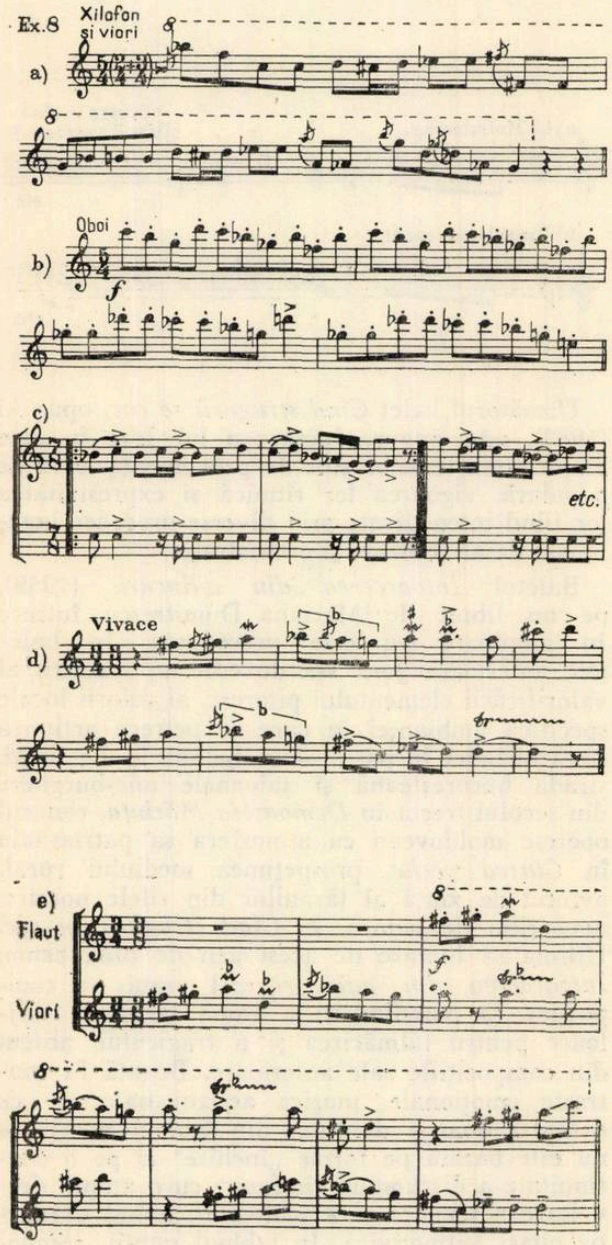
Ex. 7



Următorul balet *Cînd strugurii se coc,* opus 35 (1953), este singura lucrare a lui Jora în care majoritatea temelor sînt de provenienţă autentic populară, vigoarea lor ritmică şi expresivitatea lor fiind intensificate prin diverse procedee ingenioase de armonizare şi orchestraţie.

Baletul *Întoarcerea din adîncuri,* (1959), pe un libret de Mariana Dumitrescu, întrece în amploare pe cele precedente. În baletele anterioare Jora s-a dovedit un maestru al valorificării elementului pitoresc, al culorii locale specifică ambianţei în care se petrece acţiunea fiecărui balet în parte — mahalaua în *La piaţă,* strada bucureşteană şi saloanele mic-burgheze din secolul trecut în *Demoazela Măriuţa,* conacul boieresc moldovean cu atmosfera sa patriarhală în *Curtea veche,* prospeţimea mediului rural, avîntul de viaţă al ţăranilor din zilele noastre, noul ritm de muncă, în *Cînd strugurii se coc.* Ultima sa lucrare de acest gen de pînă acum, *Întoarcerea din adîncuri* ni-l arată pe compozitor ca posedînd şi o gamă largă de mijloace pentru tălmăcirea şi a tragicului, absent din compoziţiile sale anterioare. Bogată în contraste emoţionale, muzica acestui balet — cu excepţia doar a dansului din tabloul nunţii — nu este bazată pe forme „închise" ci pe o continuitate a discursului simfonic, cu o amplă dezvoltare a temelor şi a motivelor, avînd o funcţie quasi leitmotivică. În tabloul nunţii, compozitorul dezvoltă teme de dansuri populare autentic tătăreşti din Dobrogea, într-o amplă formă simfonică. În dansurile din *Întoarcerea din adîncuri* fantezia ritmică a lui Jora — fecundată de data aceasta şi de varietatea dansurilor populare dobrogene — se manifestă cu o vigoare şi abundenţă rar întîlnită pînă şi în creaţia şcolilor folclorice contemporane, caracterizată în bună

parte prin rolul expresiv important încredinţat ritmului. Melodii în măsura de $\frac{5}{4}$ şi $\frac{7}{8}$ combinaţii de măsuri de $\frac{3}{4}$ cu $\frac{3}{8}$ suprapuneri în formă de canon a melodiei în care alternează aceste măsuri, deplasări de accente etc. conferă muzicii o excepţională varietate ritmico-metrică. Remarcabile sînt şi procedeele de dezvoltare a melodiei prin variaţia continuă a unor celule melodice de bază. În organică legătură cu forţa ritmică a muncii este şi complexitatea ei orchestrală, adeseori supraîncărcată cu podoabe sonore.



Începutul bogatei sale creaţii de lieduri, cuprinzînd o parte însemnată a poeziei lirice româneşti (versuri a 15 poeţi) — însumînd pînă în prezent 23 de cicluri (în total 108 piese) — este marcat de *Cinci cîntece,* opus 11 (1930), pe versuri de Octavian Goga. Liedul rămîne de-a lungul activităţii creatoare a lui Jora unul din genurile sale preferate. Tabloul cronologic al creaţiei sale de acest gen este următorul : *Şase cîntece,* opus 14 (1935), pe versuri de Adrian Maniu, *Cinci cîntece,* opus 15 (1935), pe versuri de George Bacovia, *Patru cîntece,* opus 16 (1936), pe versuri de Tudor Arghezi, *Două cîntece,* opus 18 (1938), pe versuri de Al. Teodorescu, *Patru cîntece,* opus 20 (1941),pe versuri de Ion Pillat, *Trei cîntece,* pe versuri de V. Voiculescu, *Patru cîntece,* opus 28 (1948), pe versuri de G. Lesnea, *Opt cîntece,* opus 30 (1950), pe versuri de Zaharia Stancu, *Cinci cîntece,* opus 31 (1950), pe versuri de Mariana Dumitrescu, *Cinci cîntece,* opus 33 (1953), pe versuri de Mihai Eminescu, *Trei cîntece* pe versuri de Tudor Arghezi, *Patru cîntece* opus 36 (1954), pe versuri de Rainer Maria Rilke (în traducerea lui Emanoil Ciomac) şi *Şase cîntece,* opus 38 (1956), pe versuri de Mariana Dumitrescu.

Cu excepţia liedurilor lui Dima, Stephănescu, Scărlătescu — mai toate pe versuri de Eminescu — tălmăcirea muzicală a poeziilor îmbrăca în general forma romanţei, de stil salonard, de îndoielnică valoare artistică. În primele două decenii ale secolului nostru, în afară de Enescu, doar Alfred Alessandrescu şi Nonna Otescu au manifestat un interes mai mare pentru lied, îmbogăţind acest gen de muzică cu piese de valoare, compuse însă în general sub influenţa muzicii franceze. Liedurile lui Enescu pe versuri de Clément Marot, Sully Prudhomme şi alţi poeţi, constituie desigur adevărate modele ale genului, dar marele nostru maestru a fost înainte de toate simfonist, avînd nevoie pentru exprimarea universului său de simţire şi gîndire de cele mai ample forme muzicale, şi din această cauză liedurile reprezintă doar un aspect secundar al creaţiei sale. Jora nu se putea sprijini astfel pe o tradiţie autohtonă, ci însuşindu-şi din liedul clasic şi romantic anumite principii generale de formă şi tehnică, a creat stilul liedului românesc contemporan. Chiar dacă nu ar fi cultivat alte genuri muzicale, numărul mare de lieduri şi valoarea lor i-ar fi asigurat şi aşa un rol important în muzica românească.

Cu scopul de a defini caracteristicile principale ale creaţiei de lieduri ale lui Jora şi pentru a putea urmări mai bine evoluţia stilului său, credem necesar a face o paralelă între creaţia sa de acest gen şi aceea a marilor maeştri din ţările cu o veche tradiţie a muzicii vocale de cameră. Schubert, Schumann, Brahms şi Peter Cornelius, Fauré şi în bună parte şi Debussy tălmăceau în creaţia lor de lieduri conţinutul de sentimente al versurilor, cu ajutorul *în primul rînd* al melodiei, încredinţată vocii. În multe din capodoperele lui Schubert melodia rămînea invariabil aceeaşi pentru toate strofele poeziei (de exemplu în ciclul „Frumoasa morăriţă"), partea pianului fiind redusă adeseori la un simplu acompaniament, în sensul adevărat al cuvîntului, o succesiune de acorduri care serveau ca sprijin armonic vocii. Chiar şi atunci cînd (ca de exemplu în liedurile lui Schumann şi Brahms) pianului îi revenea menirea mai importantă de a în-

tregi sensul expresiv al melodiei, forma mai complexă a acompaniamentului avea un rol totuşi secundar. Aceste creaţii nu pierdeau din forţa lor expresivă, chiar în cazul unor transcripţii pentru vreun instrument [1]. Tipul acesta de lied este reprezentat în creaţia lui Jora prin cele scrise mai ales pe versuri de Goga şi Bacovia.

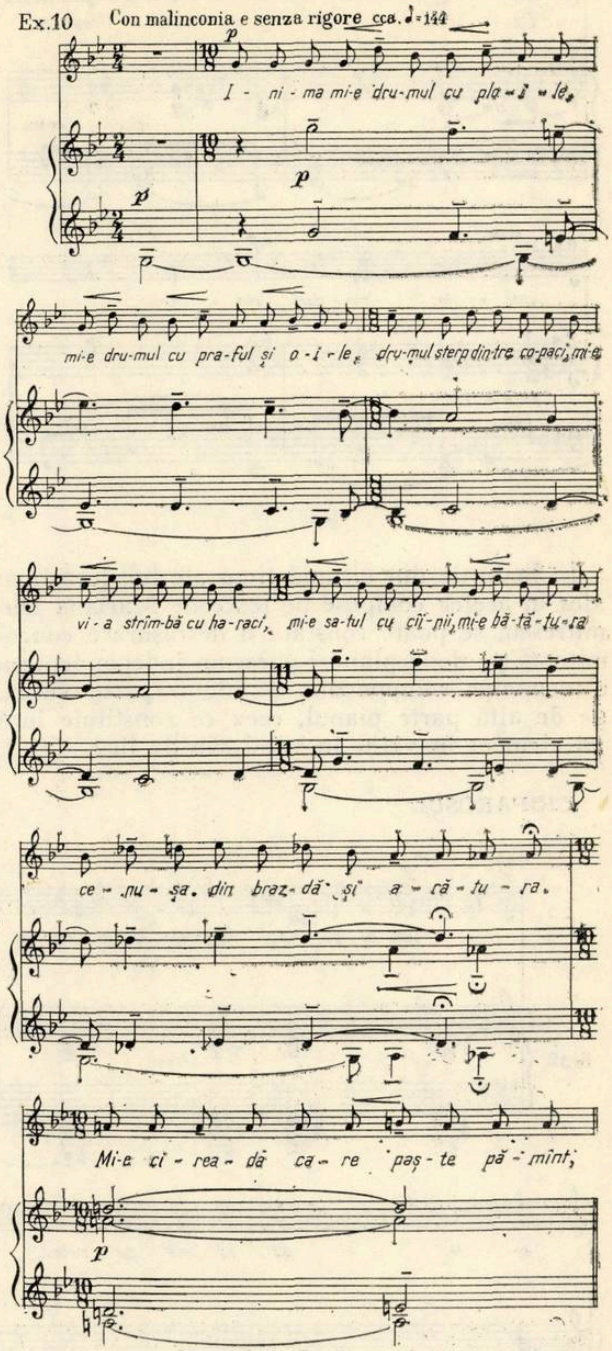
În cursul dezvoltării ulterioare a liedului german şi francez, centrul de greutate se deplasează spre partea pianului care în mod frecvent devine adevăratul purtător al conţinutului expresiv, partea încredinţată vocii reprezentînd nu principalul ci doar unul din cele două elemente componente din care este alcătuit liedul. Acestui din urmă tip de lied îi aparţin cele din perioada de maturitate ale lui Debussy şi o bună parte din creaţia lui Hugo Wolf şi Richard Strauss (degenerînd apoi în unele creaţii ale lui Schönberg în „Sprechgesang", o vorbire cu inflexiuni melodice). În creaţia contemporană cunoaştem două variante ale „Klavierliedului". În prima variantă partea încredinţată pianului constituie un ţesut complex de motive, într-un flux simfonic continuu, cu un sens expresiv aproape de sine stătător (de exemplu „Cecilia" de Richard Strauss, unele din „Des Knaben Wunderhorn" de Mahler, liedurile lui Josef Marx etc.). A doua reprezintă un comentar detaliat al textului, ilustrînd aproape cuvînt cu cuvînt, fiecare imagine poetică avînd corespondentul ei muzical. Caracteristic pentru ambele variante ale acestui tip de lied este faptul că linia melodică de organică continuitate a vocii se înlocuieşte cu o succesiune intermitentă de fraze pe care cîntăreţul le execută cu ajutorul unui fel de „declamaţie melodică" ce ţine mijlocul între arioso şi recitativ. Nu rareori, coerenţa sunetelor care alcătuiesc frazele melodice ce sînt încredinţate vocii rezultă doar din succesiunea de acorduri din care ele fac parte integrantă.

Şi în evoluţia stilului de lied al lui Jora găsim aspecte asemănătoare. După primele lieduri, legate încă de tradiţie, de tipul celor ale lui Schubert şi Schumann, în care melodia se distinge prin caracterul ei eminamente vocal-cantabil, compozitorul creează un nou tip de lied — poate cel mai specific din întreaga sa creaţie de acest gen — cîntare declamată, constituind o sublimare a modului parlando rubato al unor cîntece lirice şi balade populare. Unul din exemplele cele mai caracteristice îl reprezintă liedul *Cîntec din fluier* pe versuri de Tudor Arghezi.

În liedurile următoare rolul pianului devine tot mai mare, vocea avînd sarcina principală de a face cît mai inteligibil textul cu ajutorul unei „declamaţii" melodice. În actul de creaţie a acestui tip de lied, Jora porneşte de la un motiv sau frază melodică, pentru ca apoi, după cum arată Pascal Bentoiu [2], „să se simtă cum armonia

CÎNTEC DIN FLUIER

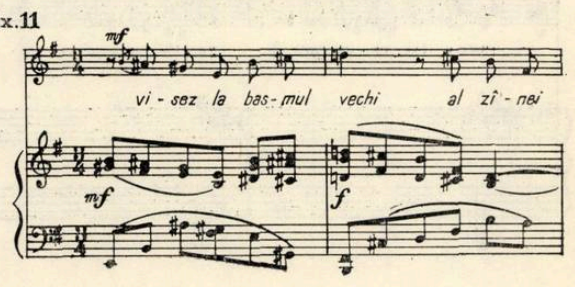
Ex. 10



devine de fapt preponderentă şi cum tinde să depăşească în importanţă linia melodică", aceasta fiind în mod frecvent generată de succesiunea de acorduri încredinţate pianului.

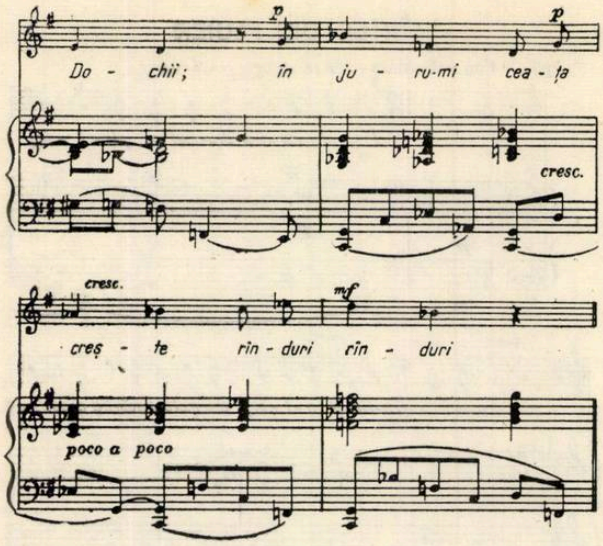
AFARĂ-I TOAMNĂ

Ex. 11



[1] În această privinţă sînt instructive transcripţiile pentru pian ale liedurilor lui Schubert, făcute de Liszt, sau alte transcripţii pentru vioară şi pian ale unor lieduri tot de Schubert, atît de populare în secolul trecut.

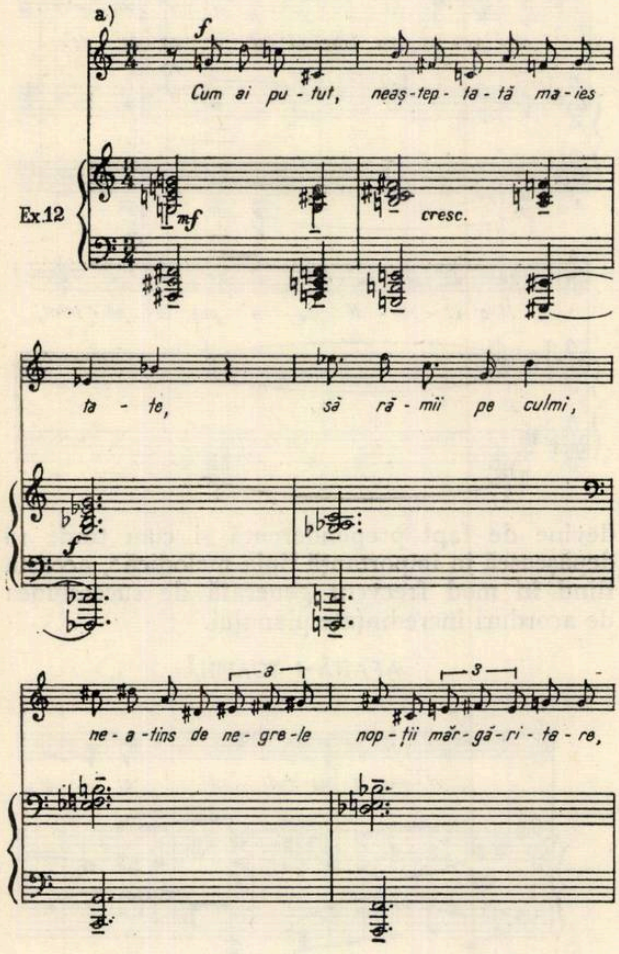
[2] Pascal Bentoiu : Profiluri de compozitori : Mihail Jora — în revista „Muzica", nr. 7/1964, pag. 2.

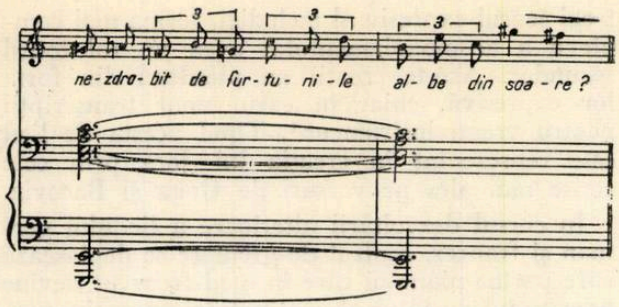


În liedurile din ultimul timp ale lui Jora, mai ales în acelea compuse pe texte de Mariana Dumitrescu, se poate constata o desfășurare concomitentă pe două planuri oarecum independente a elementelor componente, pe de o parte vocea, pe de altă parte pianul, ceea ce constituie încă un element inovator în stilul său de lied.

CHIPAROSUL

Ex12





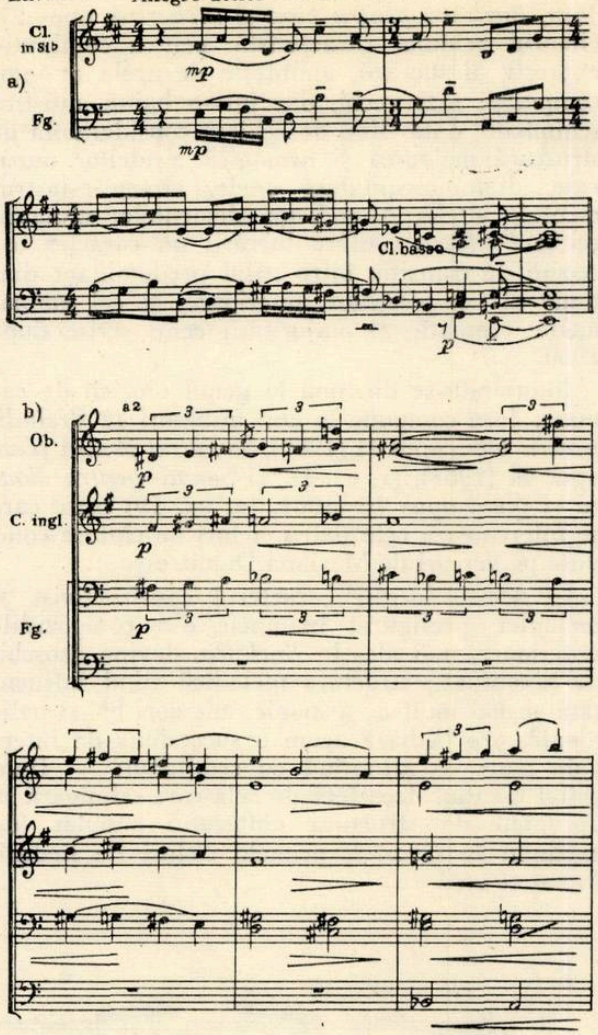
Din toate aceste trei tipuri (în creația compozitorului există desigur diverse forme de îmbinare a lor), cele două din urmă au exercitat o influență deosebită asupra tinerilor compozitori. Se pare că frecvența acestor două tipuri de lied în creația românească mai nouă a determinat pe unii comentatori ai creației lui Jora (ca de exemplu Myriam Marbé în studiul apărut în revista „Muzica") să afirme că acest tip ar fi cel prin excelență românesc. Adevărul este că nu mai puțin reprezentativ pentru creația noastră de lieduri și exprimarea felului nostru de simțire este și primul tip.

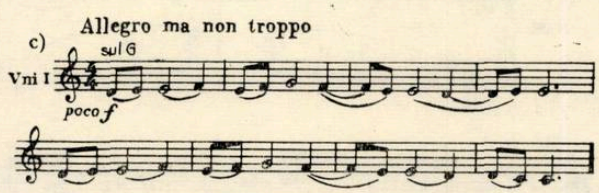
Baletele și liedurile reprezintă desigur partea cea mai personală, cea mai originală a creației lui Jora, dar importanța contribuției sale la îmbogățirea patrimoniului nostru artistic rezidă în totalitatea operei sale muzicale, în varietatea aspectelor, în numărul mare de elemente noi — în conținut și limbaj — ca și în lucrările sale instrumentale, mai ales cele compuse în ultimii cincisprezece ani.

Prima lucrare instrumentală importantă, după *Cvartet*, este o *Simfonie*, compusă în anul 1937. Densă ca factură, de proporții mai ample decît oricare dintre lucrările de orchestră ale lui Mihail Jora, *Simfonia* învederează pe de o parte unul din aspectele cele mai interesante ale muzicii sale, limbajul armonic diferențiat — care prin caracterul său individual conferă tuturor lucrărilor lui Jora o indiscutabilă notă personală — pe de altă parte, proporțiile supra-dimensionate ale dezvoltărilor, în raport cu forța de expansiune limitată a temelor. Deși ideile de bază ale *Simfoniei* (vezi exemplul 13 (a, b, c) la pag. 9), ca și ale altor lucrări instrumentale au o deosebită pregnanță, sensibilitatea artistică a lui Jora se manifestă prin crearea de teme scurte și oarecum „închise" sub raportul conținutului emoțional. Astfel de teme au în mod firesc o forță expansivă mai redusă, ceea ce adeseori constituie o piedică pentru dezvoltări de larg suflu simfonic. Din această cauză, și în *Simfonie*, ca în toate celelalte lucrări instrumentale ale lui Jora, părțile lente, cu conținutul lor subiectiv-liric impresionează cel mai mult.

Patru ani mai tîrziu (1941), Jora compune *Sonata pentru pian* opus 21, în care, ca și în *Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann*, opus 22 (1943), autorul aduce un omagiu compozitorului său preferat.

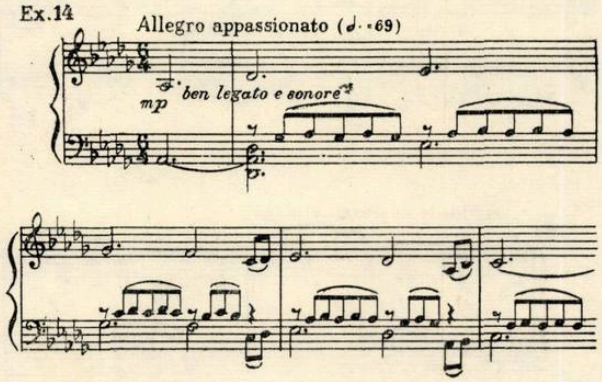
Ex.13 Allegro deciso



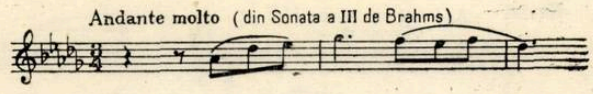


După cum arată temele principale din partea I-a a *Sonatei pentru pian*, cu puternice rezonanţe romantice — prima avînd aproape caracterul unui citat din Brahms

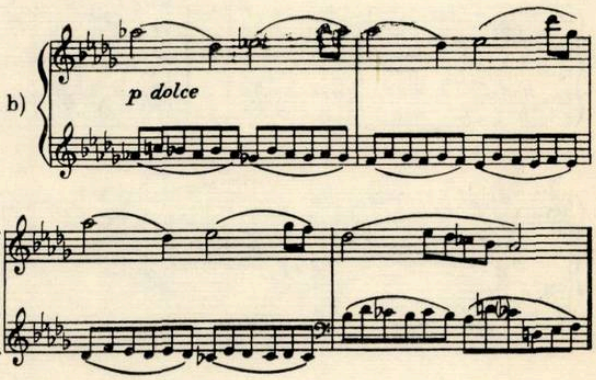
Ex.14 Allegro appassionato (♩ = 69)



Andante molto (din Sonata a III de Brahms)



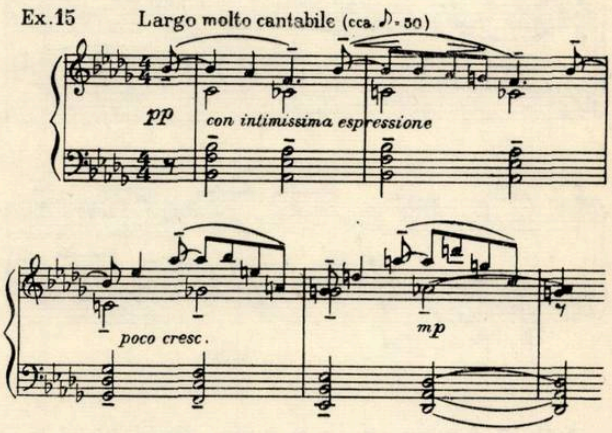
— iar a doua caracterul unui cîntec de leagăn popular,



sînt de asemenea tipice pentru înclinaţia lui Jora de a da unei lucrări, concepută în forma sonată, un conţinut lipsit de mari contraste emoţionale şi de confruntări „dramatice".

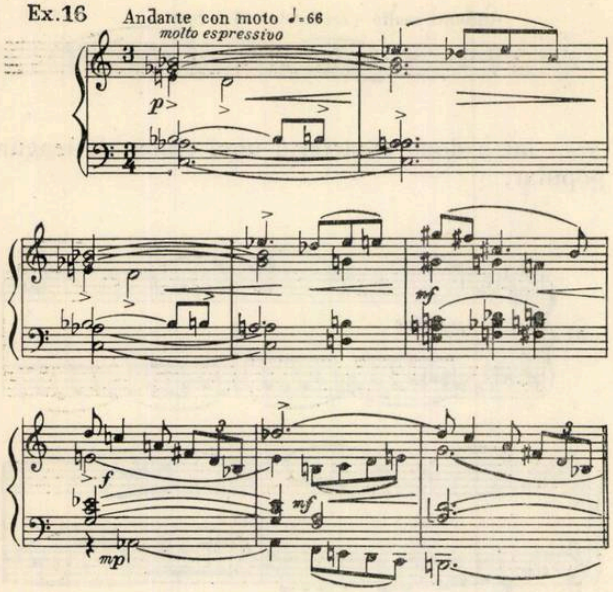
În *Andantele Sonatei*, melodia formată dintr-o succesiune de mari intervale, capătă pe alocuri o structură figurativă ; sunetele care o alcătuiesc — după cum arată exemplul de mai jos — formează disonanţe care în ambianţa generală a acestei părţi ies în relief prin „asprimea" lor. În aparenţă, în ansamblul lucrării episoade nesemnificative, ele reprezintă, de fapt, germenii stilului caracteristic viitoarelor lucrări ale lui Jora.

Ex.15 Largo molto cantabile (cca ♪ = 50)



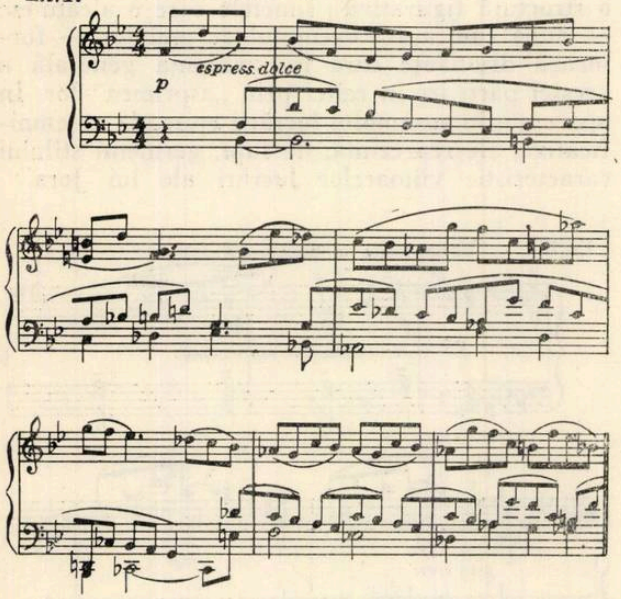
Părea firesc ca alegerea de către Jora a unei teme specific schumanniene — începutul primului lied din ciclul „Dragoste şi viaţă de femeie" — cu un caracter atît de delicat, să ofere compozitorului în Variaţiunile pentru pian pe o temă de Schumann prilejul de a da lucrării sale aceeaşi gingaşă atmosferă poetică. Or lirismul neromantic al lui Jora se manifestă într-un spirit constructivist-raţional în care sînt compuse cele nouă variaţiuni şi fuga finală.

Ex.16 Andante con moto ♩=66
molto espressivo



Interesant este faptul că scriitura polifonă, absentă în general în majoritatea lucrărilor lui Jora, apare tocmai în această lucrare sub formă de canon şi fugă.

Ex.17 Moderato assai ♩=92



Sonata pentru violă şi pian, opus 32 (1951), constituie o dovadă în plus că pe planul muzicii instrumentale, între cea orchestrală şi de cameră, compozitorul preferă pe aceasta din urmă, lucrările sale de acest gen fiind mult mai numeroase decît cele simfonice. Stilul *Sonatei* nu prezintă modificări mai însemnate faţă de cele scrise anterior. Graţie conţinutului şi unor calităţi formale deosebite, Sonata constituie o reală îmbogăţire a creaţiei pentru acest instrument.

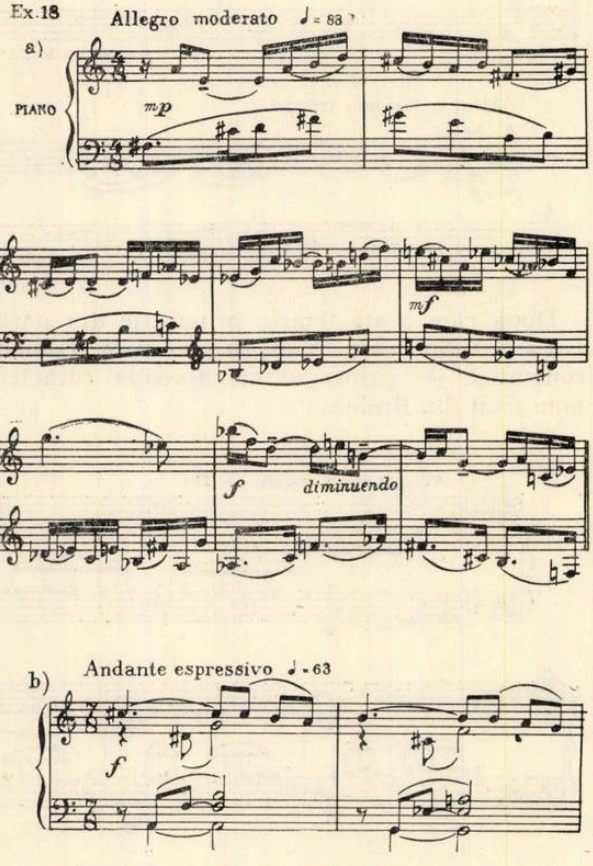
Şirul lucrărilor de muzică de cameră, compuse între 1942—1960, este întrerupt în 1949 de singura lucrare cu caracter concertant a lui Jora, *Burlesca pentru pian şi orchestră,* opus 27. Umorul acidulat caracteristic pentru conţinutul expresiv al lucrării, aminteşte de acela al unor compoziţii mai vechi, dar într-o haină stilistică schimbată, dată fiind deosebirea considerabilă de structură melodică şi armonică a ideilor muzicale, diatonic-cantabile unele, cromatic-instrumentale altele. Abundenţa elementelor cromatice în *Burlesca* conferă lucrării un caracter oarecum de tranziţie între stilul predominant diatonic al compoziţiilor anterioare, şi cel eminamente cromatic al majorităţii celor scrise după 1960.

Întorcîndu-se din nou la genul muzicii de cameră, Jora compune în anii următori *12 Preludii pentru pian,* opus 41 (1960), *Sonatina pentru pian,* opus 44 (1961), (v. ex. 18) şi *Sonata pentru vioară şi pian,* opus 46 (1964, (v. ex. 19) între care se intercalează cele patru cicluri de cîntece compuse pe versuri de Mariana Dumitrescu.

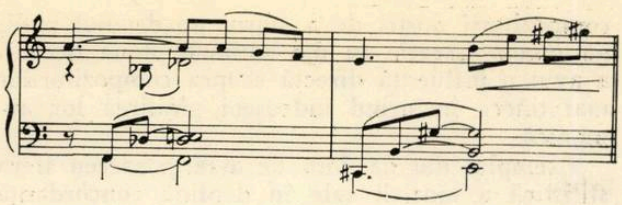
În aceste lucrări caracterul constructivist al melodiei, prefigurat în unele din compoziţiile anterioare, mai ales în *Burlesca,* devine deosebit de accentuat ; structura melodică fiind influenţată şi mai mult de armonie, adeseori bi- şi politonală, are la bază acum o succesiune de intervale mari — alternînd cu semitonuri — fiind astfel esenţial deosebită de cele care odinioară se apropiau de structura cîntecului popular (de exemplu în *Cvartet,* primele cicluri de lieduri, în balete etc.).

Ex.18 Allegro moderato ♩=88

a)

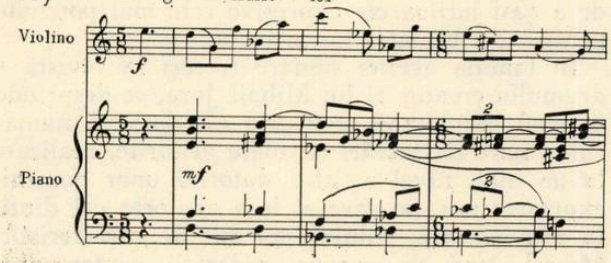


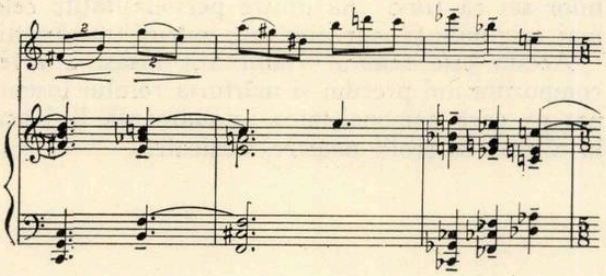
b) Andante espressivo ♩=63

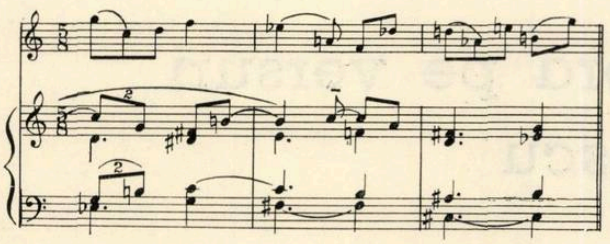


Ex. 19

a) Allegro brillante ♩=104

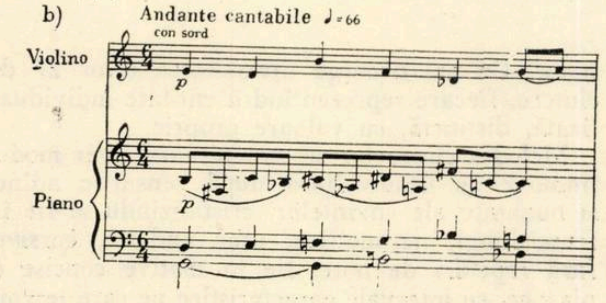


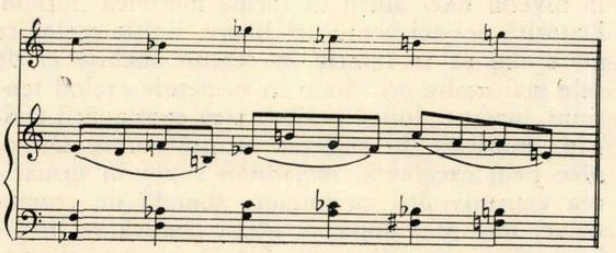




b) Andante cantabile ♩=66

con sord





În cazul unui compozitor ca Jora, înclinat mai mult spre o exprimare acordico-verticală, cu tot procesul de organică asimilare a melodiei populare, era un fapt firesc ca structura ideilor muzicale să fie tot mai mult determinată nu atît de un impuls melodic primar, cît de abundența imaginației sale armonice. Caracterizînd stilul compozitorului, Pascal Bentoiu arată că modificările intervenite în limbajul său rezultă dintr-o „complexitate armonică crescîndă, prin incorporarea tot mai frecventă a procedeelor bitonale și chiar a unor agregate ce țin de totalul cromatic, însă în contrafigurație bazate pe terțe de cvarte, adică în acordică de tip cunoscut“ [1].

În urma lărgirii continue a limbajului melodic prin includerea treptată a unor intervale și a diverselor posibilități de combinare a acestora, care au apărut în muzica universală a timpului nostru, ca o urmare firească a procesului de permanentă diferențiere armonică, și lărgirea cadrelor tonale — aspecte caracteristice atît ultimelor lucrări ale lui Enescu cît și altor lucrări românești mai recente — avea drept rezultat inevitabil o distanțare de tiparele melodice populare. Transformările intervenite în stilul lui Jora nu se datoresc însă unor influențe străine, ci sînt consecința firească a unor schimbări intervenite în gîndirea muzicală a compozitorului.

După unele teorii, caracterul național al creației unui compozitor ar fi în funcție de gradul în care limbajul său este alcătuit din elemente folclorice. Dar știut este că muzica populară a fiecărei națiuni își datorează specificul ei în fond unei limitări, unei preferințe pentru anumite intervale și ritmuri, evitînd altele caracteristice la rîndul lor altei regiuni folclorice. Acest proces este rezultatul unei selecționări afective, poporul alegînd din multitudinea posibilităților de exprimare melodică pe acelea care în anumite condiții ale dezvoltării social-economice și culturale corespund mai bine sensibilității sale artistice. Cîndva muzica noastră populară nu cunoștea decît melodia monofonă, de structură modal-arhaică, întregită cîteodată de elemente de heterofonie, iar în dansuri, de rudimente armonice. În contact cu viața urbană și ca urmare a pătrunderii în mediul rural a unor produse „culte“ cu cîteva decenii în urmă, au apărut în structura melodiei și modurile moderne (majorul și minorul) iar în muzica tarafurilor armonia căpătă o consistență tot mai mare. În cele precedente am arătat rolul important al influenței tocmai a muzicii populare arhaice asupra reprezentanților de frunte ai curentului folcloric contemporan, ajutîndu-i să găsească noi modalități de exprimare. Trebuie precizat însă că atît Enescu cît și Bartok, Stravinsky și Szymanowsky, după ce au asimilat elementele muzicii populare, au trecut dincolo de acel stadiu al modului de exprimare caracterizat printr-o anumită fidelitate față de spiritul muzicii populare. De îndată ce necesități expresive determină lărgirea continuă a sferei folclorice prin includerea în limbajul melodic al unui compozitor a

[1] Studiul citat.

acelor intervale și a diverselor posibilități de combinare pe care poporul nu le folosește în creația sa muzicală, în mod inevitabil are loc un proces de nivelare în sensul apropierii de limbajul muzical universal. La această nivelare contribuie în cel mai înalt grad și complexitatea mijloacelor armonice și amploarea formelor muzicale necunoscute în muzica populară. Datorită însă conținutului, muzica își poate păstra totuși o caracteristică amprentă națională, ca în cazul concret și al lucrărilor din urmă ale lui Jora.

În dorința de a se apropia de sufletul poporului și de a crea o artă inteligibilă, în lumina trăsăturilor naționale și populare ale limbajului a unui cerc cît mai larg de auditori, Jora a pornit de la izvoarele muzicii populare ; evoluția ulterioară a personalității sale artistice a determinat o continuă individualizare a mijloacelor de expresie, și astfel stilul lui Jora a trecut prin același proces de transformare care este caracteristic și altor compozitori de frunte aparținînd curentului folcloric contemporan.

După creația lui Enescu, aceea a lui Jora a exercitat influența cea mai însemnată asupra muzicii românești. În perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale creația sa a constituit, pe lîngă aceea a lui Enescu, un îndemn pentru compozitorii noștri de a stărui pe drumul școlii naționale. Creația sa din ultimele două decenii a avut o influență directă asupra compozitorilor mai tineri, înrîurind îndeosebi gîndirea lor armonică.

Exemplul dat de Jora de a lărgi mereu sfera stilistică a muzicii sale în deplină concordanță cu elementele noi apărute în conținutul lucrărilor de diferite genuri, a stimulat pe tinerii compozitori, mai cu seamă pe discipolii săi personali, de a nu se opri la modele consacrate, ci de a găsi mijloacele expresive cele mai potrivite pentru sensibilitatea lor artistică.

În lumina acestei sumare treceri în revistă a drumului creator al lui Mihail Jora, se desprinde în mod indubitabil concluzia că, datorită numărului mare de lucrări de toate genurile, realizate la un înalt nivel artistic, datorită unor domenii expresive noi, pe care el le-a explorat cel dintîi în arta noastră, stilului său atît de caracteristic, Mihail Jora se impune judecății contemporanilor săi ca fiind una dintre personalitățile cele mai originale și marcante ale muzicii românești.

Acesta este semnul viabilității însăși a artei compozitorului precum și mărturia rolului însemnat pe care personalitatea sa marcantă îl joacă în afirmarea școlii noastre muzicale.

Lieduri de Mihail Jora pe versuri de Mariana Dumitrescu

de Carmen Petra-Basacopol

O preocupare constantă pentru genul liedului, în decursul anilor, ne dezvăluie natura poetică a sensibilității compozitorului Mihail Jora. Versurile atîtor poeți ca M. Eminescu, L. Blaga, I. Pillat, O. Goga, Rainer Maria Rilke și atîția alții și-au găsit cea mai adecvată tălmăcire în cîntecele sale, care au rămas pietre de temelie ale liedului românesc.

Cele 27 de cîntece, cuprinse într-un caiet, recent editat, dovedesc deosebita afinitate a compozitorului pentru viziunea poetică a Marianei Dumitrescu, o viziune de largi dimensiuni, un vast univers de idei și sentimente, de la cele mai grave pînă la delicate trăiri ale unei adîncite interiorizări.

Sudura strînsă dintre muzică și poezie crează umanismul liricei joriene, transfigurarea poeziei în tulburătoarele imagini sonore fiind rezultată nu din tendințe pitorești sau descriptive ci din însăși transpunerea conținutului de idei pe plan sonor. De aci decurge diversitatea celor 27 de cîntece, fiecare reprezentînd o entitate individualizată, distinctă, cu valoare proprie.

Melodia cîntecelor se structurează liber modelîndu-se cu desinvoltură după sensurile adînci și nuanțate ale cuvintelor, cristalizîndu-se fie în fraze lungi, nesimetrice, ușor unduite, cursive, fără repetări de note, fie în motive concise și plastice, cu intervale caracteristice pe care le vom regăsi desfăcute în celule sau transfigurate pînă la nivelul unei aluzii la forma motivică inițială. Datorită acestei conturări libere, liniile melodice nu ajung să se înscrie în cercuri închise ci de cele mai multe ori rămîn în suspensie creind tensiuni, incertitudini și posibilitatea continuării trăirilor muzicale în sufletul ascultătorului. Diatonice prin excelență, melodiile, suple în urmărirea expresivității cuvintelor, abundă de cromatisme, mai ales după ce ideea poetică se învolburează și se adîncește. Unele au un evident

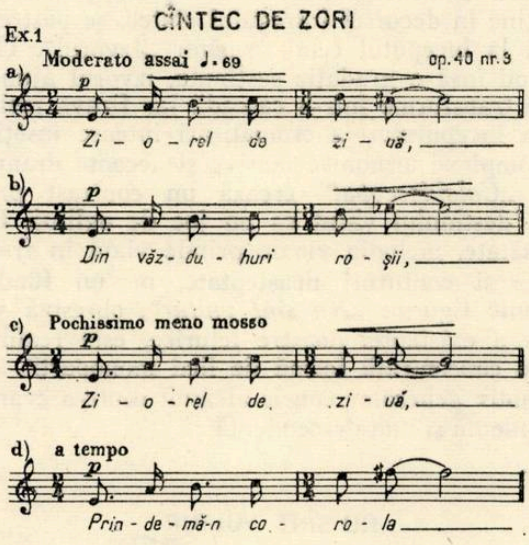
caracter modal, dar toate în fuga lor nestăvilită sfidează tonalitatea mergînd spre cele mai îndrăzneţe lumi sonore.

Acest flux melodic continuu dă o mare libertate ritmului care se integrează în melodie. Desele alternanţe metrice, neregularităţile ritmice se subordonează necesităţilor expresive impunîndu-se ca o realitate obiectivă.

Armoniile, uneori cristalizate în coloane sonore masive alteori în figuraţii, dau impresia că s-au născut pentru a se topi în alte sonorităţi impregnînd mereu culori noi în cadrul unei tonalităţi sau politonalităţi. Calde şi armonioase ele se întrepătrund de episoade contrapunctice care dinamizează discursul muzical.

În ceea ce priveşte raportul dintre voce şi pian, deşi există o dualitate evidentă prin mişcarea independentă a fiecăreia, ambii factori fuzionează în aşa fel încît de multe ori melodia vocală devine o notă componentă a unei armonii, sau acompaniamentul capătă un caracter melodic şi se întrepătrunde cu vocea. Astfel, dacă în cîteva cîntece se simte supremaţia vocii şi subordonarea acompaniamentului, în majoritatea lor există o complexă conlucrare în tălmăcirea textului poetic.

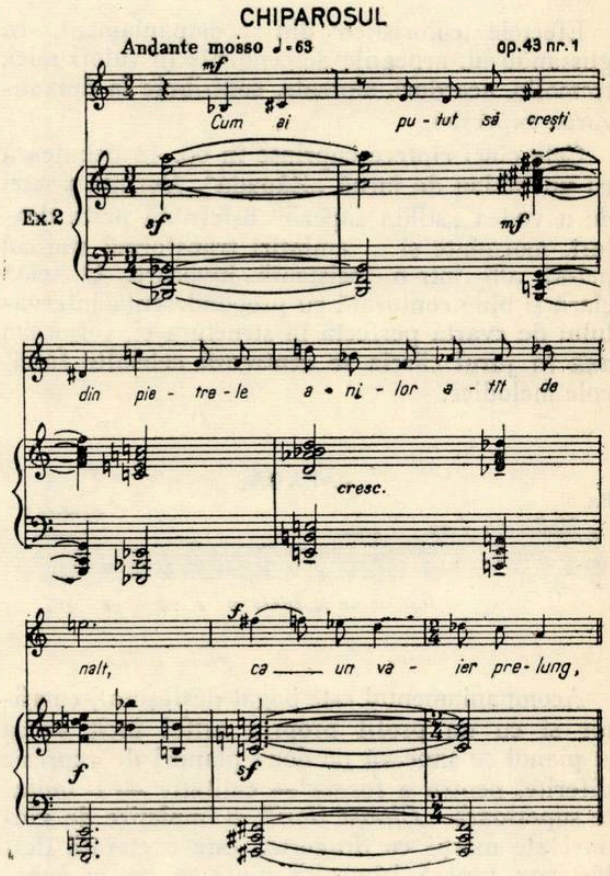
Primele cinci cîntece, op. 40, deschid poarta spre destăinuirile tainice ale unei lirici cu adînci semnificaţii umane, într-o intensă ambianţă a elementelor naturii. „Urmele", o sugerare a efemerităţii individului, este realizat printr-o linie melodică sensibil arcuită, susţinută de un amplu complex armonic cu inflexiuni dulci. *„Amurg"*, o incantaţie a serii cu amintirea fiinţei iubite, se deapănă liniştit în fraze simetric organizate cu un acompaniament discret, de armonii suple, desfăcute, ca o îngînare de harpă. „Cîntec de zori", un imn vesel al dimineţii, crează un contrast bine venit prin melodica proaspătă şi jucăuşe avînd certe afinităţi cu muzica populară românească. Motivul iniţial, clar şi concis



apare de patru ori în cadrul cîntecului monopartit aducînd însă de fiecare dată un iz nou prin schimbările intervalelor din celula a doua.

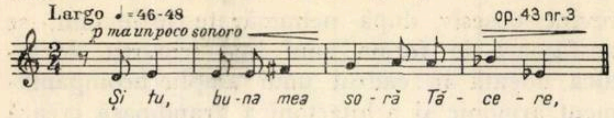
„Cuvintele", un poem filosofic, redat în tonalitea catifelată a lui re b major, tonalitate ce revine obsesiv după nenumărate inflexiuni, se desfăşoară în forma unui lied tripartit. Melodica bogată în cadrul unui amplu acompaniament armonic şi arhitectonica grandioasă crează sentimentul de masivitate şi gravitate. „Acuarelă", un succint peisaj nocturn, este exprimat muzical prin motive scurte, întretăiate şi delicate linii înlănţuite contrapunctic în acompaniament, ca pete de culoare într-un discret desen.

Din cele patru cîntece, op. 43, se impune în mod deosebit *„Chiparosul"*, ce se înalţă în toată majestatea sa prin linii melodice suple şi liniştite în sensuri ascendente răsărite din rădăcinile unei armonii pline şi calde şi ale unei ritmici legănate. Gravitatea armoniilor dense şi candoarea melodiei se îmbină armonios în acest poem de incantaţie.



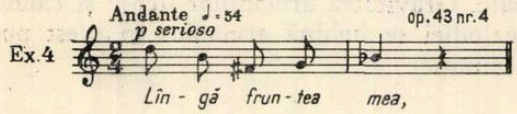
„Dedicaţie" este o dramatică mărturisire ce evoluează printr-o melodică neliniştită, contorsionată şi un acompaniament figurat de o mare instabilitate tonală. *„Psalmul tăcerii"* deschide o nouă lume sonoră, lumea arhaică şi simplă a psalmului. Prima frază conţine atîta forţă încît le generează pe celelalte într-o continuă înlănţuire cu o logică implacabilă.

Ex.3 PSALMUL TĂCERII



„Lîngă fruntea mea", un cîntec de coşmar se conturează într-un Andante serioso, cu motive concentrate. Primele trei sunete din motivul iniţial sînt valorificate în diferite contexte melodice, armonice şi ritmice închegînd într-un tot unitar diversitatea imaginilor sonore.

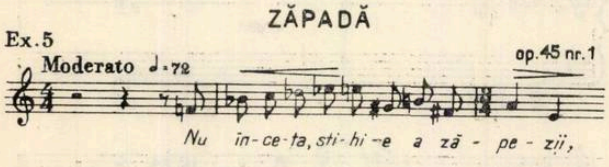
LÎNGA FRUNTEA MEA



Efectele coloristice din acompaniament, ca glissando-ul, arpegiile descendente în valori mici, tremollo, acorduri, sforzate, contribuie la dinamizarea expresiei.

Cele cinci cîntece cuprinse în op. 45 debutează cu un tablou de iarnă „Zăpadă". Dorinţa poetei de a vedea „stihia zăpezii" aşternută peste dealuri, morminte şi ... amintiri transformă staticul peisaj alb într-o insistentă invocare. O temă clară şi bine conturată cu preponderenţa intervalului de cvartă perfectă în structura ei, formează axa în jurul căreia se centrează celelalte fascicole melodice.

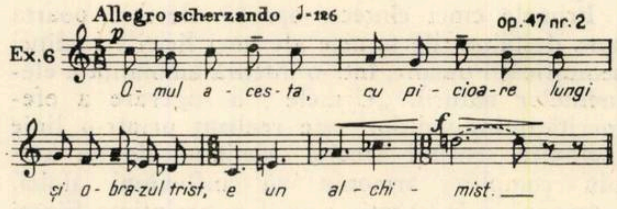
ZĂPADĂ



Acompaniamentul este bogat desfăşurat, curgător şi cu un profil propriu astfel încît vocea şi pianul se situează pe două planuri de expresie diferite, pentru a forma — calitativ — o unitate superioară. *„Cîteva flori"*, o împletire de gînduri ale morţii cu dragostea este o eterată desfăşurare sonoră izbucnită dintr-un motiv generator care în anumite momente dramatice se desface în celule componente iar alteori dezvoltă din tulpina sa ramuri cu configuraţii noi. Eleganţa şi discreţia acompaniamentului crează cadrul potrivit, iar contrastele dinamicii accentuează tenta tragică. *„Pastel afund"* ne aduce lumea culorilor estompate, a frazelor lungi, uşor unduite, fără asperităţi şi a inflexiunilor armonice noi şi catifelate. *„Mărgăritarele"* este un cîntec senin, transparent scris într-o manieră delicată, perlată, cu participarea vie a acompaniamentului la concretizarea imaginii sonore, într-un suflu unitar, spre deosebire de *„În oglinzile soarelui"*, unde după o secţiune masivă armonică apare o parte mediană contrastantă în care vocea declamă „quasi recitativo e senza rigore" pe cîteva pedale armonice pentru a se reîntoarce la secţiunea primă într-o formă concentrată.

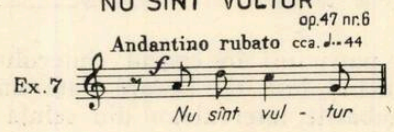
Opus 47 cuprinde un buchet de şapte cîntece legate printr-o tematică comună şi anume sufletul dornic de orizonturi largi, de împlinire şi totodată de dispreţ pentru cei ce împiedică mersul spre înălţimi. *„Orizont şi înălţime"* e un cîntec plin de întrebări care impune o anumită mişcare, neregularităţi metrice, subdiviziuni ritmice şi comentarii ample ale pianului în timp ce în *„Alchimistul"* gîndirea melodică e dominantă, acompaniamentul fiind redus la marcarea în valori scurte a timpilor tari într-o vie alternanţă metrică. Ironia fină strecurată la portretizarea „alchimistului" e plastic redată într-un Allegro scherzando

ALCHIMISTUL



formula căpătînd o importanţă structurală în evoluţia muzicală ulterioară. Atmosfera elevată a cîntecului *„Pe creste"* se impune de la început prin introducerea realizată de pian, cu vocile în unison, iar apoi prin firul melodic vocal suplu şi inflexiunile armonice dulci, într-o mişcare moderată. Puritatea expresiei, care se menţine în decursul întregului cîntec, se păstrează şi la începutul celui următor „Izvorul". Urmărind însă o gradaţie susţinută, izvorul ajunge să se transforme într-o cascadă iar firava melodie a începutului la cromatizări intense însoţite de complexe armonice masive şi accente dramatice. *„Caleidoscopul"* crează un contrast prin tema destinului văzut ca un joc de oglinzi. Cu seninătate, melodia vioaie prinde viaţă în fraze scurte şi contururi neaşteptate, pe un fundal armonic figurat. *„Nu sînt vultur"*, obsesivă viziune a existenţei noastre telurice, este realizat într-o concentrată formă de lied monopartit, cu un motiv generator concis alcătuit dintr-o cvartă ascendentă şi una descendentă

NU SÎNT VULTUR

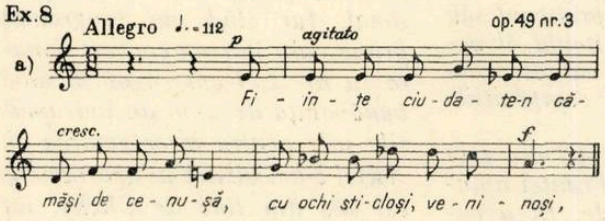


motiv ce se repetă cu insistență în decursul desfășurării muzicale. *„Carul alegoric"* se distinge prin noblețe și măreție, prin sobrietatea invenției melodice și cadența regulată a marșurilor armonice ce urcă gradat spre mari culmi sonore.

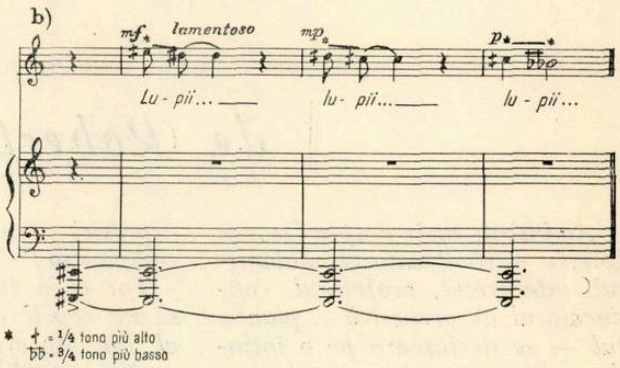
Ultimul opus, 49, înmănunchiază șase cîntece cu nuanțate probleme de viață. *„Răsărit"*, cîntecul de debut, e optimist, plin de lumină, cu avîntate linii atît în țesătura vocală cît și în cea instrumentală, parte deosebit de liber desfășurată și independentă. Tenta modală lidică dă o notă de prospețime și un impuls spre noi culori cromatice. Cît de discrete și interiorizate sînt frămîntatele întrebări și răspunsuri din cîntecul *„Răgaz"* ! Frazele vocale clare și concise, întretăiate de pauze expresive sînt legate prin frazele lungi și liber dezvoltate ale pianului. După acest Andante liniștit, un contrast izbitor îl constituie *„Lupii"*. Acesta e cîntecul tensiunilor mari, al imaginilor sumbre și crispatelor încordări, ce se desfășoară într-o largă formă tripartită ca o vijelioasă deslănțuire sonoră cu fraze dramatice și acorduri incisive.

LUPII

Ex. 8



Comentariul pianului are o mare pondere în construcție accentuînd mobilitatea cîntecului. Cuvîntul „lupii", care revine obsesiv, este expresiv redat printr-o terță mică descendentă. În final, unde conflictul se liniștește, pe pedala do diez, cuvîntul lupii este de trei ori repetat în alunecări cromatice cu incertitudini de sfert de ton, ca un plîns reținut și dureros.



„Soldații mei" și „Spre galeria toamnei" sînt pagini nostalgice, cu pigmentări amare de regrete, primul mai sobru și concis, al doilea cu o risipitoare abundență a inventivității melodice și a inflexiunilor armonice ca și a scriiturii pianistice. Caietul de lieduri se încheie cu cîntecul *„Monedele"*, un emoționant omagiu adus bucuriei de a trăi. Imaginile muzicale sînt fluide, eterate, linia vocală se modulează armonios după inflexiunile cuvintelor iar acompaniamentul suplu și liber desfășurat crează un sentiment de liniștire și plenitudine.

SUCCESE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

● Elev al profesoarei Celia Delavrancea, tînărul pianist Radu Lupu (în vîrstă de 20 de ani) dobîndește un mare succes cucerind premiul I la concursul internațional de pian „Van Cliburn" din Forth Worth (Texas), (în valoare de 10.000 de dolari), premiul special pentru cea mai bună interpretare la cerere a unei lucrări noi, precum și medalia de aur pentru cea mai bună interpretare a unui fragment din Sonata pentru pian de Aaron Copland. La concurs au participat 46 de concurenți din întreaga lume. Premiul II a fost obținut de pianistul american Barry le Snyder.

Ziarele au subliniat deosebitele calități artistice ale concurentului dovedite de timpuriu, precum și o deosebită maturitate și capacitate de asimilare, o memorie prodigioasă. Sînt calități ce îndreptățesc speranțele cu privire la nivelul lotului nostru de pianiști la cel de-al IV-lea Concurs internațional „George Enescu" 1967.

● În faza finală a celui de-al 13-lea concurs internațional de canto de la Toulouse alți trei participanți români au fost distinși cu premii și mențiuni. Al II-lea mare premiu a fost obținut de baritonul român Mugur Bogdan (primul mare premiu l-a cucerit basul Georg Pappas, Grecia), iar medalia de argint a revenit baritonului Ludovic Konya. Soprana Adriana Codreanu a fost distinsă la același concurs cu medalia de argint.

R. C.

Cu prilejul împlinirii a 85 de ani de la naşterea muzicianului

Amintirea şi exemplul lui Enescu

de Robert Soëtens

Amintirile mele despre George Enescu — compozitorul, violonistul, interpretul, profesorul, conducătorul de orchestră şi pianistul — se desfăşoară pe o întindere de patruzeci de ani!

Chiar din ultimii ani ai „frumoasei epoci", exact înainte de 1914, pe cînd eram un tînăr ucenic violonist la Conservatorul din Paris — şi mai tîrziu, după 1918, pe parcursul unei vieţi muzicale aparţinînd unei ere noi care s-a prelungit pînă în 1938, ...n-am pierdut nici un concert al lui Enescu, fie recital, fie participarea sa în concertele simfonice ca solist sau conducător de orchestră; eram atras ca printr-o vrajă, de puterea expresivă a execuţiei sale la vioară (care îmi amintea pe cea a maestrului său Ysaye) şi prin acel stil atît de convingător ce caracteriza interpretările lui Enescu în marile lucrări clasice.

L-am auzit executînd deseori toate sonatele şi partitele lui Bach (el nu dădea nici un recital din care să lipsească Bach, fiind cel dintîi care să dea acest exemplu, într-o epocă în care marii maeştri nu dădeau decît foarte rar cîteva fragmente dintr-o partită); l-am auzit executînd în multe rînduri şi sonatele lui Beethoven, cele ale lui Brahms, ale lui Schumann şi ale altora, toate concertele de repertoriu, ca şi atîtea lucrări vechi şi contemporane, de muzică română, franceză, sau altele, încît ascultătorii rămîneau uimiţi de admiraţie în faţa acestei facilităţi geniale de asimilare, în faţa acestui repertoriu atît de vast mereu reînoit, la un violonist al cărui ţel principal al vieţii şi expresiei era înainte de toate compoziţia!

Tot el a fost cel dintîi care să ne reveleze Concertul Nr. 7 al lui Mozart (publicat prima oară în 1907). L-am auzit, de asemenea, la Paris, interpretînd a 3-a sa Sonată împreună cu Lipatti. Altă dată el se aşeza la pian şi acompania, în public, sonatele executate de prietenul său Jacques Thibaud. Altcînd, îl vedeai la pupitru în calitate de conducător, dirijînd compoziţiile sale.

În fiecare an, 50—60 din cele mai mari oraşe ale Franţei aplaudau recitalurile sale. El a cunoscut, în Franţa, predilecţia unui public mărindu-se fără încetare, cum nu a văzut nici un alt artist din lume.

Îl ascultam şi îl întîlneam în diverse ţări ale Europei, şi în România în 1937 şi 1938, cînd am venit pentru concertele mele la Filarmonica din Bucureşti.

Datorită exemplului său, de 30 de ani utilizez viorile lutierului francez Paul Kaul.

Prin anul 1930, Kaul oferi lui Enescu o vioară construită special pentru el, deoarece auzise că lui Enescu îi plăceau mult sonorităţile profunde şi „puternice" ca o orgă, după propria-i expresie..., că Enescu utilizase chiar o mică violă ca pe o vioară şi că vioara Guarnerius pe care o avea nu-l mai mulţumea.

Kaul a încercat să realizeze un instrument a cărui cutie de rezonanţă, ceva mai mare decît modelul tradiţional, ar putea să satisfacă cerinţele lui Enescu. Kaul, după ce căută cu grijă proporţiile favorabile, prezentă lui Enescu un instrument care avea să-l satisfacă pe deplin şi pe care el cînta de atunci întotdeauna. Această vioară, azi expusă la Muzeul „George Enescu" din Bucureşti, a fost urmată de un al doilea exemplar (actualmente în posesia soţiei lui George Enescu), care a fost de asemenea credinciosul instrument al lui Enescu. În ce priveşte un al treilea exemplar pe care Kaul l-a denumit „Enescu III", acesta a fost prin norocul meu, găsit recent şi achiziţionat de mine. Începînd de la acest număr 3, Paul Kaul a pus, în interiorul fiecărui instrument din această serie, o etichetă cu menţiunea: „modèle que j'ai créé spécialement pour Georges Enesco". Eu însumi am cerut în 1933 lui Kaul să-mi construiască o vioară „model".

În 1920, cu prilejul dineurilor Asociaţiei foştilor elevi violonişti ai Conservatorului din Paris la care venea şi el uneori, am avut fericitul prilej să-l cunosc personal. Iar cînd am programat prima oară într-un concert Sonata sa nr. 2, l-am rugat să aibă bunăvoinţa de a-mi da îndrumările sale pentru interpretarea ei. Astfel l-am vizitat în apartamentul său din Rue de Clichy, iar el m-a acompaniat de mai multe ori, la acea sonată, cîntîndu-mi chiar, cu vocea sa atît de caldă, diverse pasaje ale părţii de vioară, în timp ce se acompania singur la pian. Am avut atunci adînca bucurie de a descoperi „omul" — generozitatea, bunătatea, politeţea sa rafinată — ca şi pe muzicianul multiplu, incomparabil, cunoscînd totul, dominînd totul în ale muzicii.

Dar trebuie încă să adaug, la această genială cheltuire de sine, şi lumina considerabilă pe care a răspîndit-o ca profesor. Cine n-a asistat la cursurile publice de interpretare pe care Enescu le-a ţinut deseori la Ecole Normale de Musique, în timpul primăverilor pariziene — între revenirile sale din turnee şi plecările sale vara în România — nu-şi poate imagina efectul cutremurător al prezenţei *sale, atît în sufletul elevilor executanţi cît şi în cel al auditorilor. Aşezat la pian, sau cu vioara în mînă, acompaniind totul din memorie,*

comenta execuția auzită, o disecă, punînd în relief aspectele bune, pe cele mai puțin bune, vorbind despre linia generală a lucrării, despre stilul autorului, recompensînd interpretarea, în fine, covîrșindu-și auditorii de entuziasm.

Plecarea dintre noi a acestui maestru incomparabil ne-a lăsat un vid imens, care încă nu a fost umplut și nu va mai fi, fără îndoială, niciodată.

Dintre toți marii interpreți violoniști ai secolului nostru, — după Ysaye, Capet, Kreisler Hubermann, Thibaud, — Enescu este încă cel mai aproape de noi. Cu Enescu am putut constata ce putea fi vioara în mîinile unui mare muzician și compozitor, adică un instrument de expresie.

În zilele noastre, cînd asistăm la competiții de virtuozitate violonistică, în care mijloacele tehnice par a voi să fie, prea deseori, scopul de atins, în loc de a se pune în serviciul Muzicei, să păstrăm în noi ca un lucru de preț amintirea și exemplul lui Enescu, care ne dictează ca muzician și compozitor veritabilul mesagiu al viorii.

DE PESTE HOTARE

Intîlnirea tinerilor compozitori de la Ohrid

Între 3 și 7 august, a avut loc la Ohrid, în Iugoslavia, cea de-a doua întîlnire a tinerilor compozitori și muzicologi din țările socialiste. Desfășurată sub auspiciile Uniunii compozitorilor din Iugoslavia, conferința a reunit 23 de compozitori și muzicologi din R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, R. D. Germană, R. S.F. Iugoslavia, R. P. Polonă, R. P. Ungaria, U.R.S.S. Din partea țării noastre au participat compozitorul Dan Constantinescu și semnatarul acestor rînduri.

Reuniunea (ca și cea anterioară, ținută acum doi ani la Sofia) și-a propus o trecere în revistă a creației tinerilor compozitori ce nu depășesc 35 de ani.

Vîrsta elanurilor generoase a oferit produsul preocupărilor ei : o muzică unitară sub aspectele esențiale, dar purtînd totodată amprenta personalităților în devenire și pe aceea a tradițiilor în care fiecare dintre aceste personalități se încadrează.

Selectate din creația actualei generații, unele dintre compoziții s-au impus de la sine, cîștigînd aproape fără echivoc adeziunea participanților. Astfel, cele „4 piese pentru vioară și pian" de Vasili Kazangiev și „Balada" pentru cor, voce și declamator de Cvetan Svetanov (Bulgaria), prima, o lucrare concisă, de factură weberniană, dar adresîndu-se unui spirit mai actual în ce privește dialectica discursului, a doua, o exprimare sinceră și convingătoare în limite dramaturgice consacrate; „Apocalips", piesă pentru orchestră (după Dürer) a praghezului Liuboh Fischer, sobră, în aleatorismul ei controlat, cu contururi bine trasate ca însăși gravura marelui artist german; compoziția pentru cor mixt și flaut „Mama" de Marek Kapelent (Cehoslovacia) în care sînt exploatate valențele sonore ale cuvîntului „mama" în variate ipostaze; Concertul pentru violă și orchestră al compozitorului maghiar Attila Bozay, vădind noblețe a inspirației și marea disponibilitate a autorului în mînuirea unor imagini diverse; „Perpetuum mobile" al compozitorului sovietic Arvo Pärt (Estonia), un arc orchestral gigantesc, avînd o înrîurire aproape fizică asupra auditorului; Piesa din ciclul vocal pe versuri de Maiakovski de I. Kondratin Baltin (U.R.S.S.), care, în ciuda tributului plătit declamației mussorsgkiene și armoniei lui Prokofiev, vădea o pană îngrijită, rafinament; Cantata „Iarba arsă" a compozitorului iugoslav Lojze Lebici înscrisă în sfera unui lirism de bună calitate; „Muzică în devenire" pe inițialele „Bach" de Rajko Maximovici (Iugoslavia) tentativă izbutită de a obține o multitudine de efecte în continua variere a celulei originare. Ceea ce se remarcă în general la tinerii compozitori polonezi este un aspect, poate nou și simptomatic, de a nu mai considera drept țel principal al întreprinderii artistice o anume bravadă a inovației ci, dimpotrivă, adîncirea și consolidarea unor bunuri mai demult cîștigate. Și aceasta, cu precădere în piesa lui Tadeusz Sikorski „Echos II" și în cea a lui Zbigniev Rudzinski „Contra fidem".

Muzica românească a fost prezentă prin „Concert pentru flaut și orchestră" de Liviu Glodeanu, Cantata „Cîntec apelor țării" și „Invențiuni modale progresive" de Gheorghe Costinescu, „Simetrii" de Cornel Țăranu, „Sonata pentru vioară și pian" și „Trio pentru vioară, clarinet, pian și percuție" de Dan Constantinescu. Sintetizînd opiniile cu privire la muzica autorilor noștri, vom sublinia impresia de diversitate a preferințelor stilistice și legătura vizibilă cu tradiția muzicii românești.

Discuțiile purtate în timpul lucrărilor conferinței s-au desfășurat într-o atmosferă de colegialitate, iar părerile au fost exprimate cu multă franchețe. Spiritul de răspundere profesională anima fiecare dintre luările de poziție, evaluarea calităților unei lucrări sau caracterizarea tendințelor desprinse din creația compozitorilor dintr-o anume țară fiind confruntată cu imperativul realizării înalt artistice, al non facilității și al prestigiului profesional.

GHEORGHE FIRCA

A IV-a ediție a Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia

de Teodor Bratu

Recenta ediție, a IV-a, a concursului și festivalului de muzică ușoară românească — ce s-a desfășurat în zilele de 8—14 august — pe scena Teatrului de vară „Ovidiu" din Mamaia, a cunoscut încă cu mult înainte de primul gong o animație de care precedentele ediții nu prea au beneficiat. Astfel, prin discuții publice, interviuri, articole și comentarii în presă au fost dezbătute în felurite chipuri — pornindu-se de la aspectele festivalului — mai toate problemele muzicii ușoare, mulți critici mai mult de ocazie decît de meserie, găsind în muzica ușoară și în festival un subiect — se pare — ușor de abordat. Ecourile lăsate de concertele de la Mamaia s-au prelungit, Scînteia, Scînteia Tineretului, România liberă, Informația Bucureștiului, Viața Studențească, Contemporanul, Luceafărul ș.a. înserînd în paginile lor mai multe articole cu această temă.

Este justificat acest interes față de muzica ușoară românească în general și față de festival în special, dacă avem în vedere aria largă de răspîndire a acestui gen de creație și viață muzicală — unde fiecare admirator din rîndul celor cîteva milioane, își dorește acea muzică ce-i este mai apropiată inimii și gustului său. În plus, accesibilitatea fiind una din caracteristicile de bază ale muzicii ușoare, orice meloman din această categorie (și chiar nemeloman) se simte în drept să-și exprime punctul de vedere, asupra fenomenului muzical — ceea ce este întrutotul justificat; numai că de multe ori, expunerea diferitelor păreri se face în modul diletant și, ceea ce este mult mai rău, pe un ton ce face din gustul personal și nivelul de instrucție muzicală, o lege pe care compozitorii mai vîrstnici ori mai tineri trebuie s-o respecte cu sfințenie.

În vîltoarea acestor ciocniri de idei — căci trebuie să spunem că rareori coincid pe ici pe colo opiniile — este greu și chiar temerar a încerca o analiză a ceea ce a adus, bun — rău, ediția trecută a acestui mult controversat concurs și festival de muzică ușoară românească.

După părerea noastră — și aci găsim sprijin în articolele scrise cu obiectivitate, probitate profesională și competență de Andrei Băleanu (Scînteia) sau de alți cîțiva critici, — concursul și festivalul de muzică ușoară românească din acest an poate fi considerat ca sensibil superior în raport cu cele precedente.

Fără a fi scutită de unele lipsuri, recenta ediție s-a caracterizat printr-un număr sporit de compoziții melodioase și accesibile — datorită mutării centrului de greutate de la cîntecul elaborat la cel de o factură mai simplă, dar nu mai puțin valoros, avînd potențe de șlagăr — ca și prin consolidarea prestigiului artistic al unui mănunchi de tineri interpreți entuziaști și dovedind un real talent: Pompilia Stoian, Anda Călugăreanu, Anca Agemolu, Sergiu Cioiu, Frații Menzel, Dan Spătaru sau alții aflați la început: Elena Neagu, Floriana Varlam, Mihai Dumbravă ș.a.

În compoziție ne-a surprins plăcut succesul lui Al. Mandi, Paul Ghenței, Ion Cristinoiu, Paul Urmuzescu, V. Vasilache. Acești compozitori prezintă toate calitățile care, dublate de un efort susținut de îmbogățire a mijloacelor de expresie, îi vor putea aduce să sporească numărul, de prea mulți ani foarte restrîns, al celor ce s-au dedicat muzicii ușoare. În schimb, familia autorilor de texte a rămas cam în aceeași componență, exceptînd pe M. Dumbravă, nume relativ nou, dar ale cărei forțe poetice au fost supuse unei sarcini mult prea mari — aproape 80 de texte din care s-au reținut doar cîteva. Din punct de vedere organizatoric, unele deficiențe constatate în trecut s-au menținut și la această ediție a festivalului. În plus, instabilitatea stării timpului a provocat perturbarea programului.

Juriul a avut o sarcină destul de grea : din 54 de melodii să aleagă și să premieze cîteva,

ţinînd seama şi de condiţiile formulate de instituţiile care au colaborat cu premii.

Acordarea Marelui Premiu al Concursului şi Festivalului de muzică uşoară românească lucrării „Prieten drag", muzica de Radu Şerban, versurile de Constantin Cîrjan — a reflectat părerea unanimă că aceasta este cea mai frumoasă melodie a anului. Încununînd în acest fel şi o prodigioasă activitate de creaţie a lui Radu Şerban, secondat mai întotdeauna de C. Cîrjan — piesa „Prieten drag" se distinge prin bun gust, tandreţe nobilă, sensibilitate şi subtilitate artistică, melodism sincer, fără afectuozitate stridentă, prin candoare juvenilă şi, peste toate o mare putere de pătrundere în conştiinţa publicului.

Fără a urmări obţinerea forţată a unui specific românesc prin preluarea unor formule neasimilate, Radu Şerban a imprimat lucrării sale o notă de originalitate discretă, pornind în cazul de faţă de la romanţă, gen atît de gustat de publicul larg, dar unde pîndeşte şi primejdia căderii într-un sentimentalism ieftin, Versurile, urmărind pas cu pas evoluţia melodiei, întregesc imaginea în mod fericit, cu aceeaşi discreţie şi firesc, evitînd cu grijă banalitatea caracteristică atîtor piese de muzică uşoară românească.

Cam aceeaşi linie o observăm şi la alte lucrări premiate sau nepremiate cum sînt : Culori — de N. Kirculescu, „Nopţile" de T. Popa, „Visul meu, viaţa mea" de A. Giroveanu, „Cînta un matelot" de V. Veselovschi, „Nu mă întreba" de R. Şerban, „În aşteptarea ta" de S. Malagamba, „Cîntecele mele" de M. Iancu, „Prima chemare" de P. Urmuzescu. În alte lucrări, atenţia ne este atrasă de caracterul dramatic al expresiei : „Vîntule" şi „Glasul tău" de Al. Mandi, „Te aşteaptă un om" de I. Cristinoiu, „Adio" de N. Kirculescu, „Ploaia şi noi" de Vasilache-junior, „Nu m-aşteptaţi, prieteni" de G. Solomonescu, „Dincolo de zîmbetul tău" de S. Dinicu. L. Profeta în „Cîntec de lampă" ne conduce spre orizonturile liedului — realizînd o admirabilă întruchipare muzicală a versului lui M. R. Paraschivescu, în timp ce P. Ghenţer ne-a cucerit din primul moment cu al său „Nu te supăra" — unde domneşte buna dispoziţie, tinereţea cu contrastele ei de soare şi umbră, nelipsind în acelaşi timp o notă de umor şăgalnic. Credem că încă de pe acum a devenit unul din şlagărele festivalului.

Mai puţin reuşite ni se par, de data aceasta, străduinţele lui G. Grigoriu de a transplanta în muzica uşoară unele modalităţi folclorice prea evidente şi insuficient de aprofundate — piesele „De-ar fi să mă mai nasc odată" şi „Cîntec, joc şi voie bună", după cum destul de palide sînt o sumă de alte lucrări ca : „Luna Shake" de V. Veselovschi, „Viorile" de T. Popa, „Hai la drum" de V. Grigorescu, „Carpaţi, Carpaţi" de G. Solomonescu, „Mandoline, mandoline" de M. Ionescu, „Primăvara în Bucureşti" de I. Stavăr, „Yenka" de R. Zaharescu, „Pentru nimic în lume" de M. Iancu, „Pentru sportul românesc" de E. Tager.

Cîteva însemnări despre texte. Există în general o oarecare acurateţe, în sensul înlăturării în bună parte a elementelor de vulgaritate, o tentativă de poetizare, deşi încă insuficientă şi de multe ori redusă la cîteva expresii care riscă să se degradeze repede : luna, florile, nopţile, zările, viorile etc. etc. Am remarcat însă unele lucrări într-adevăr reuşite : *Vîntule* şi *Glasul tău* — ambele de Al. Mandi, *Ploaia şi noi* de Flavia Buref, *Nu te supăra* — de M. Dumbravă.

Despre interpreţi mai putem adăuga că dacă C. Drăghici s-a menţinut la nivelul din anii precedenţi, Doina Badea şi îndeosebi Ilinca Cerbacev nu au dat satisfacţiile cu care ne-au obişnuit — poate şi din cauza pieselor pe care le-au avut de prezentat.

Tineretul a fost însă, aşa cum am mai spus-o, cuceritor, deşi nici aci nu se poate acorda tuturor nota 10. Începutul este foarte promiţător, dar depinde de autoexigenţa fiecăruia, de dorinţa sinceră de a vedea muzica uşoară românească tot mai înfloritoare. Iar opinia critică să nu uite că, dacă „nu-i frumos ce e frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" — acesta nu poate fi luat niciodată ca singurul principiu director în creaţia artistică.

Cîteva cuvinte despre regie şi scenografie. Regizorul V. Lazarov a făcut considerabile eforturi de a da festivalului un cadru mai atractiv, uneori chiar senzaţional. În multe din intenţiile sale a şi reuşit. În altele însă s-a exagerat căzîndu-se într-un naturalism naiv, lipsit de fior artistic. Decorurile ne-au părut interesante deşi au fost uneori cam încărcate.

Orchestrele de acompaniament s-au prezentat bine. O remarcă deosebită pentru orchestra Teatrului C. Tănase dirijată de G. Solomonescu, Orchestra Electrecord — dirijor Al. Imre, — s-au menţinut la nivelul cunoscut din celelalte festivaluri.

În încheiere, apreciem că al IV-lea Concurs al Festivalului de muzică uşoară românească s-a încheiat cu rezultate pozitive. Rămîne însă ca multiplele aspecte ale acestei importante manifestări muzicale estivale să fie temeinic analizate la Consiliul Muzicii, la Uniunea Compozitorilor, la Uniunea Scriitorilor şi la Radioteleviziune, pentru ca viitoarelor ediţii să li se creeze cele mai sigure şanse de succes deplin.

Mic concert pentru suflători, pian și baterie de M. Klepper

de Dan Scurtulescu

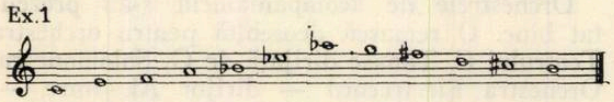
Cu această lucrare relativ recentă (compusă în 1964), W. M. Klepper ni se dezvăluie ca un compozitor sigur pe mijloacele moderne ale limbajului, muzica sa fiind în permanență străbătută de un flux specific românesc.

Micul Concert se situează pe linia unor lucrări anterioare (Impresii din Reșița — 1962 și Divertisment pentru instrumente de coarde și timpane — 1963) în sensul unei muzici dinamice, simple din punct de vedere arhitectonic și al unei expresii permanent accesibile pentru ascultător.

Ceea ce ni se pare caracteristic pentru această lucrare este împletirea continuă a elaborării minuțioase a materialului muzical cu jocul liber al fanteziei.

La baza celor trei părți ale concertului stă o serie din care sînt extrase toate temele :

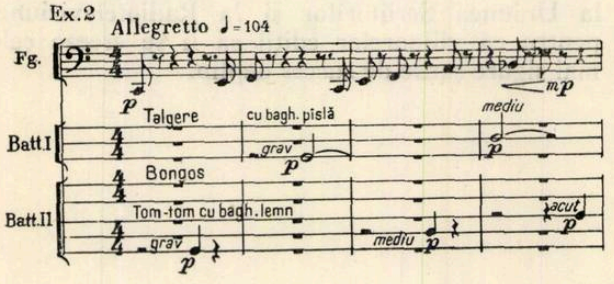
Ex.1

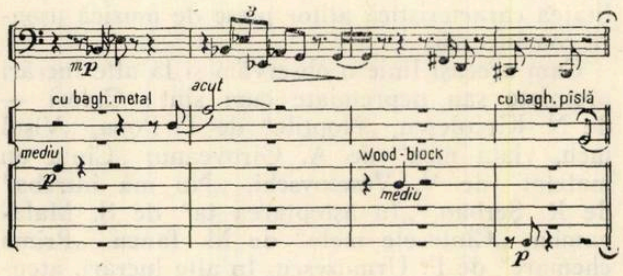


Nu e vorba însă de o muzică strict serială, iar arhitecturarea formei este cea clasică.

Partea I-a Allegretto, este o passacaglie a cărei temă enunță ordinea intervalelor seriei. Expunerea temei de către fagot, pe 8 măsuri, este acompaniată de punctări ușoare ale bateriei, într-o atmosferă șoptită :

Ex.2





Primul interludiu care intervine contrastează dinamic cu prima variațiune, în care tema expusă tot de fagot, apare recurent, cu cîteva libertăți în mînuirea intervalelor. Piccola și percuția susțin monologul fagotului prin ritmuri complimentare. De altfel, principiul complimentării ritmurilor guvernează întreaga desfășurare a percuției în această parte.

Un nou interludiu cu alternări dinamice și acordice între instrumentele de lemn și alamă, aduce un element ritmic nou la baterie (talger). În ultimele două măsuri ale interludiului (Sostenuto), ca de altfel și în primul interludiu, întîlnim clar materialul armonic al părții a II-a: un acord de La bemol major cu septimă mare : la bemol — do—mi bemol — sol. În a doua variațiune tema este expusă din nou de fagot, identic. Saxofonul alto aduce o linie melodică nouă, cu o vagă nuanță de jazz, care folosește elemente extrase din inversare a temei, cu unele modificări în succesiunea și mărimea intervalelor. Variația a treia în care tema passacagliei este expusă recurent și inversat (saxofon, clarinet, oboi — celestă), se prezintă ca o pagină densă, cu trei linii contrapunctice diferite, completate de bateria complimentară, sonoră, de un efect orchestral realizat. La sfîrșitul variației a patra un cor instrumental și mai

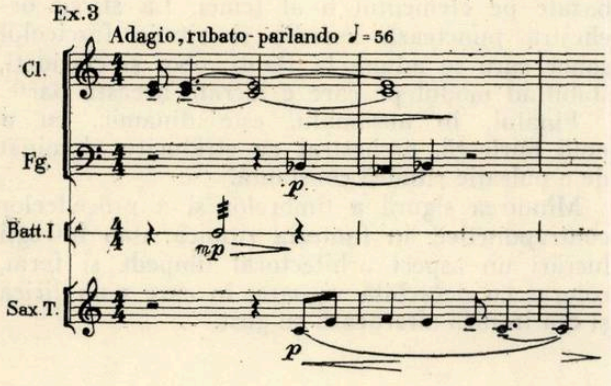
masiv, stabilit pe arpegiul format din notele capului temei (do — mi — fa), fiecare instrument avînd accentele şi ordinea notelor decalate unul faţă de altul, într-un crescendo sonor şi o ritmică ostinată, marchează punctul culminant al părţii I-a. Discursul muzical se calmează, asistăm la un dialog între acordurile statice (placate) ale suflătorilor şi jocul major-minor al pianului. Acordul suflătorilor stabileşte un mod de şase sunete, dedus din serie: si — mi bemol — sol — si bemol — re — fa diez. Acest mod împreună cu cel complementar (format din celelalte şase sunete ale seriei), prin răsturnare, formează materialul tematic al finalului. Apare evident faptul că partea I-a poate fi considerată într-un fel ca o sursă generatoare, din care celelalte două părţi îşi extrag material armonic şi tematic. Ajungînd în acest punct al părţii I-a constatăm că următoarele două variaţiuni, a cincea şi a şasea, reiau aproape identic variaţiunea a doua şi întîia. Cele două variaţii aduc elemente orchestrale noi care îmbogăţesc coloristic discursul. De remarcat organizarea ritmică care îi permite compozitorului cu un material muzical restrîns să umple un spaţiu mare, fără hiaturi, în care este mereu prezentă o voce sau mai multe în ansamblu realizînd un efect unitar.

Această primă parte se încheie cu o lovitură a talgerului care depăşind dubla bară face legătura propriu-zisă şi de atmosferă cu partea II-a.

Partea I-a este echilibrată, concisă, compozitorul utilizează imitaţia prin inversare şi recurenţă, aduce aspecte tematice noi folosind uneori numai fragmente de temă. Arcul sonor creşte treptat, stabilindu-şi un punct culminant după care scade mult mai rapid.

Partea II-a are o formă tripartită A - B - A. Discursul tematic se sprijină pe primele cinci note ale seriei, care apar însă la înălţimea reală deabia în cel de al doilea A, în primul fiind transpuse pe alte trepte.

Ex.3



Conturul melodic sugerează atmosfera unui cîntec bănăţean. Primul A se dezvoltă pe trei planuri :

1. armonic — jocul de terţe paralele al clarineţilor.

2. secvenţe modulatorii (augmentări ale temei) la saxofon tenor şi oboi.

3. voce contrapunctică susţinută de piccolă.

Structura celui de al doilea A este în general aceiaşi, cu diferenţa că armonizarea este mai complexă, orchestraţia ceva mai plină, iar jocul de terţe al clarineţilor s-a dezvoltat într-un joc de figuraţii ce pregătesc întrucîtva (împreună cu pulsaţiile ritmice ale bongosului şi tom — tom-ului) ritmul temei finalului. Bateria în această parte are un rol mai ales coloristic.

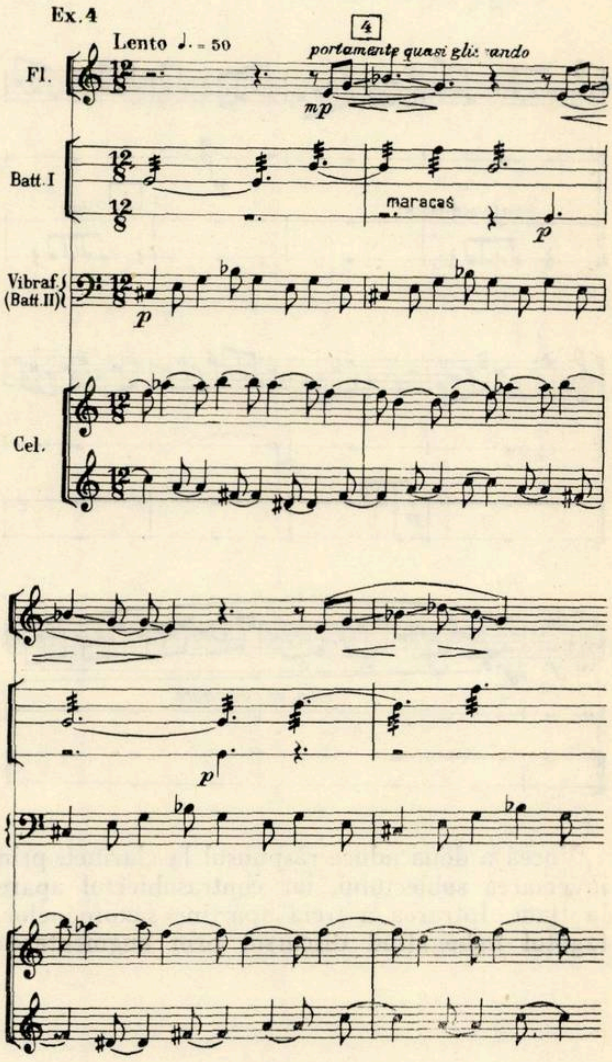
Secţiunea B, foarte bine realizată, adînceşte atmosfera de nocturnă a întregii părţi. B-ul se organizează tot pe trei elemente :

1. acordul: fa diez — la — do — mi bemol (folosit în toate răsturnările), care va servi drept fundal al secţiunii.

2. celesta şi vibrafonul se suprapun, vocile împletindu-se în sincope.

3. pe deasupra, flautul realizează în portamento, o linie melodică ostinată.

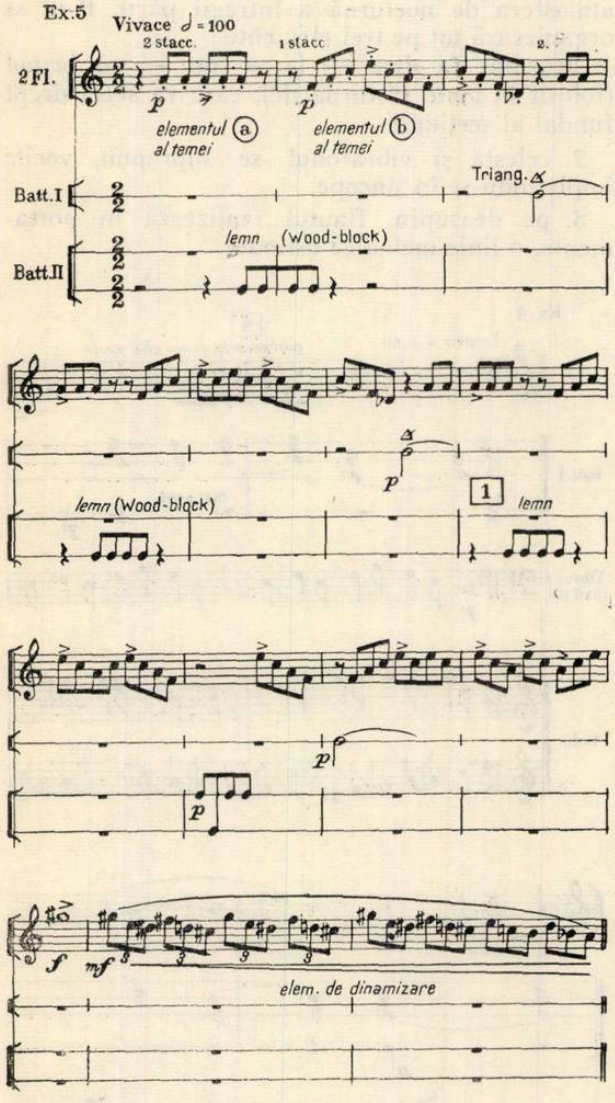
Ex.4



Linia întinsă a flautului sugerează calmul unor spaţii vaste. Sunetele celestei şi vibrafonului, picurate, interferente, întregesc impresia

de atmosferă marină, de „lume a tăcerii", colorată surprinzător.

Partea III-a este o fugă cu două expoziții, divertisment, repriză și codă. Subiectul este expus de flauți și se întinde pe 12 măsuri, iar în următoarele două măsuri tema este dinamizată. Pe timpul expunerii temei, bateria intervine cu ritmuri complimentare, urmărind același principiu ca în partea a I-a. Tema se bazează exclusiv pe un ritm de optimi, dispuse arpegic (fa — la — do — mi).



Vocea a doua aduce răspunsul la clarinet, prin inversarea subiectului, iar contrasubiectul apare la flaut. Intrarea a treia aparține saxofoanelor, fagotul îmbogățind discursul prin augmentarea elementului b al temei. La a patra intrare subiectul adus prin inversare de trompetă vine brusc, renunțîndu-se la măsurile de dinamizare. Intervine un element nou : punctarea ritmică-acordică la flaut, oboi, clarinet și pian. Structura ritmică a contrasubiectului apare la baterie (tom-tom și bongos), fiind clar rolul ei ca element de bază al construcției sonore. Fagotul, saxofoanele (alto și tenor) și trombonul, augmentează elementul b al temei, în două formule ritmice diferite. De la începutul părții pînă aici, fluxul sonor s-a îmbogățit continuu, atingîndu-se la sfîrșitul expoziției un maximum orchestral. Intervine un interludiu bazat pe elementele de dinamizare ale subiectului (clarineți și fagoți) și pe inversarea ritmică a elementului a al subiectului (flaut, oboi, saxofon, baterie și pian). O acumulare de linii sonore în crescendo, conduce la a doua expoziție. Elementul nou este contrapunctul liber al clarinetului, structurat pe fragmente de temă inversate. Alura melodică este extrem de spirituală. Sfîrșitul celei de a doua expoziții pregătește divertismentul. În acest punct discursul se desfășoară printr-o permanentă alternare a unor acorduri ale lemnelor, dinamizate de triolele bateriei și pianului, cu pasagiile alămurilor, care augmentează celula b a temei. Al doilea fragment al divertismentului este în întregime structurat pe concluzia temei (elementele de dinamizare), într-un dialog al lemnelor, pe fondul ritmic al pianului, adăugîndu-se spre sfîrșit trompetele și trombonii, spre o culminație sonoră care precede repriza. Repriza este construită în strettă: apar trei intrări tematice (trompetă, oboi, saxofoane), la distanțe foarte mici. Contrasubiectul este din nou încredințat tom-tom-ului. Flautul și clarineții (si bemol și mi bemol) intonează al doilea fragment al melodiei „M-a făcut mama oltean", citată identic, cu rolul de a aduce un element melodic nou, de surpriză. Noul contur melodic se încadrează în discurs, contribuind la evidențierea unei atmosfere dinamice, viguroase, plină de umor. Fluxul sonor capătă din nou o maximă amploare spre coda — variații ritmice diverse, bazate pe elementul b al temei. La sfîrșit orchestra punctează acordic și ritmic fascicolul sonor care se adună la flauți, oboi și clarineți, stabilind modul pe care e lucrată această parte.

Finalul, în ansamblu, este dinamic, cu o notă burlescă, orchestrat cu strălucire, dominat de o pulsație ritmică constantă.

Mînuirea sigură a timbrelor și a procedeelor contrapunctice, în fantezia ritmică, dau întregii lucrări un aspect arhitectural limpede și ferm, colorat cu deosebită vigoare, în care nota lirică și cea ironică alternează cu gust.

Procesul de realizare a expresiei în interpretarea muzicii instrumentale

de Ana-Maria Pitiș și Ioana Minei-Hvorov

Studiul de față reprezintă o succintă anticipare a unei lucrări mai ample. Scopul lucrării este, nu consemnarea unei serii de observații și de procedee — considerate bune — în munca interpretului muzician, ci găsirea explicației teoretice, generalizatoare a ceea ce este esențial în aceste procedee.

Am vrea să orientăm gîndirea într-un fel deosebit de cel obișnuit pînă acum.

În genere, preocupările despre interpretare se îndreaptă către două obiective principale :

— Cum descoperim conținutul unei opere muzicale?

— Cu ce mijloace tehnice îl redăm și ce procedee folosim pentru formarea lor?

De obicei, descoperirea conținutului presupune desprinderea — prin analiza formei muzicale, cu ajutorul unor cunoștințe stilistice, de istoria muzicii, prin audierea altor interpretări și desigur și intuitiv — a conținutului abstract al operei muzicale; presupune desprinderea ideii, a caracterului diferitelor faze : de mister, de noblețe, sentimentul de tristețe, etc.

Totuși ne dăm seama că această cunoaștere, oricît de întemeiată și clară ar fi, nu constituie încă ceea ce numim interpretarea vie, adică cunoașterea felului cum trebuie să sune piesa într-o execuție artistică, și cum se poate realiza aceasta. Nu putem găsi nici legătura între tehnică și această descoperire a conținutului abstract; nu există o mișcare anume pentru redarea sentimentului de tristețe, a ideii de noblețe.

Astfel, chiar cînd deprinderile se formează cu intenția de a servi unor scopuri artistice, se riscă realizarea unei tehnici formale, fără putere de transmitere.

Dificultatea de care ne lovim în acest caz pornește de la poziția de pe care s-a abordat problema, de la felul de a o trata, izolat și static ; de la faptul că se consideră descoperirea conținutului și adaptarea unor mijloace tehnice ca două procese separate, deși bineînțeles al doilea e condiționat de primul. Nu se consideră interpretarea ca un proces unitar de exprimare, în care să se caute cum se întrupează sensul abstract în forma sonoră vie în momentul execuției și care este legătura proceselor ce se petrec în actul interpretativ cu textul muzical. În felul acesta se crează o ruptură între conținutul abstract descoperit și forma vie de comunicare, reducînd execuția la o redare formală a textului.

În activitatea practică, mergînd de la conținut către mijloacele de redare, orice interpret caută să stabilească conținutul piesei, sau mai la amănunt sensul fiecărei fraze, caută să-și imagineze sonoritatea cea mai adecvată pentru a o reda, să găsească mișcările cele mai potrivite pentru a realiza această sonoritate. Se poate întîmpla însă ca el să nu găsească acele particularități sonore care să dea adevăratul sens al frazei, sau chiar dacă își imaginează interior fraza foarte expresiv, să nu reușească să o redea la instrument întocmai. E posibil ca și în cazul cînd fiecare frază ar fi reușită din punct de vedere al corespondenței dintre sens — raporturi sonore — redare tehnică, să existe o lipsă de unitate, de închegare logică între fraze, o lipsă de suflu în „ducerea" piesei.

Aceste fenomene se datoresc în mare parte faptului că, deși se admite condiționarea gîndire-sunet-redare tehnică, nu se cunosc acele trăsături esențiale, stabile, repetabile ale ei, ea petrecîndu-se întîmplător, în limitele instinctului artistic al fiecărui interpret, sau în limitele instinctului artistic și al experienței profesorului — în cazul unui interpret în formare.

Astfel, se simte nevoia și a unui alt mod de descoperire a conținutului, în care să se găsească sensurile și particularitățile dintr-o execuție *vie*, artistică. Acestea, ne-am dat seama că nu mai pot fi aflate în felul sus amintit, dar nici printr-o stabilire arbitrară, sau de gust personal.

Tocmai pentru a găsi trăsăturile esențiale ale felului cum se leagă conținutul abstract cu acele particularități și subtilități de sens din execuția vie și cu mișcările tehnice într-un tot organic, va trebui să urmărim în muzică legătura, explicabilă științific, între gîndire — înlănțuire sonoră expresivă care poartă această gîndire — și mișcarea prin care pot fi emise la instrument sunetele într-un raport expresiv.

Este evident caracterul expresiv al muzicii, capacitatea ei de a emoționa, capacitatea unei metode tehnice bune de a ajuta la această expresivitate: legătură între toți acești factori există, însă este vorba nu despre o legătură întîmplătoare, ci de a găsi, așa cum am spus, o legătură explicabilă științific, în care să existe anumite trăsături *stabile, repetabile.*

Cum pot fi cercetate însă aceste legături?

Nu putem stabili legătura dintre sens și sunet, conducîndu-ne după aspectele ei particulare din fiecare

caz. Ceea ce conferă unei înlănțuiri sonore sens, capacitate de a emoționa, este nu voința arbitrară a unui om anume, ci calitatea de limbaj, acceptat de către toți oamenii, pe care au căpătat-o sunetele în *practica socială*.

Aceasta ne-a dus la formularea următoarei ipoteze: dacă nu cumva legătura dintre gîndire și sunet — deși apărînd sub infinite aspecte particulare — are anumite caractere permanente, explicabile prin faptul că *în practica socială sunetele ar fi ajuns să poată întrupa gîndirea într-un fel sistematic*, adică după anumite procese stabile și repetabile; aceasta ar constitui o explicație și pentru faptul că gîndirea astfel transmisă are sens pentru cel ce o recepteză.

Pe de altă parte, studiind datele acusticii pentru a verifica anumite ipoteze privind calitățile expresive, de culoare emoțională ale sunetului viu, am văzut că aceste calități — de timbru și intensitate — au o legătură directă cu anumite trăsături ale mișcării prin care este emis sunetul.

Aceasta ne-a dus la formularea unei o a doua ipoteze: dacă nu cumva aceste mișcări — datorate în cazul interpretului unei activități musculare — au vreo legătură și cu procesele prin care trece gîndirea în sunet: aceasta ar explica concordanța dintre procese și rezultatul lor sonor expresiv, adică cu anumite calități de timbru și intensitate.

Ar trebui deci stabilit *ce anume trăsături* conferă muzicii calitatea de limbaj, și care este locul unei activități musculare în trecerea gîndirii în sunetul viu, cu anumite calități de timbru și intensitate, în actul interpretativ.

Este de o mare importanță pentru orientarea unei cercetări în interpretarea muzicală, stabilirea legăturii dintre activitate musculară, gîndire și sunet.

Orientările de pînă acum, pornind de la premiza *justă* că în munca de interpretare, *gîndirea și imaginarea* unor raporturi sonore adecvate sînt *determinante* în stabilirea mișcării necesare pentru redare, duc totuși în cercetarea științifică a fenomenului interpretativ la un punct de pornire infructuos.

Pentru a găsi legăturile nervoase care duc la exprimarea prin sunet, sîntem nevoiți să cercetăm felul cum s-au format aceste legături. Ori, așa cum vom vedea mai departe, la originea sa, sunetul nu este expresia nemijlocită a unei gîndiri, ci este rezultatul *ultim* al unei activități nervoase transmise într-o activitate musculară. Primele sunete prin care și-a exprimat omul anumite reacții în fața naturii înconjurătoare, au fost produse cu ajutorul propriului său aparat vocal; rezultatul sonor expresiv care mai tîrziu a căpătat prin repetare și șlefuire calitatea de limbaj, nu a fost la originea sa imaginat *premergător* redării sale; iar toate calitățile care au căpătat sens pentru „înțelegerea prin auzire", inclusiv timbrul și intensitatea, au fost rezultatul unor procese *psiho-fiziologice* — nervoase și musculare — și nu numai al unor procese psihice pure.

Ulterior, bineînțeles că prin repetare, prin șlefuirea legăturii dintre gîndire și auz, în practica socială, prin descoperirea posibilităților expresive mai largi ale sunetului muzical cu vibrații regulate, omul a ajuns să gîndească prin sunete. Aceasta și explică faptul pozitiv în școala contemporană de interpretare de a stabili în munca practică ordinea determinării proceselor în felul acesta: conținut — sunet expresiv dorit — mișcare. Nu trebuie uitat însă că posibilitatea de a imagina un sunet expresiv se datorește tocmai experienței pe care o are omul din practica socială asupra acestui sunet ca rezultat al unei activități musculare, și că unele din calitățile acestui sunet *s-au datorat tocmai acestei activități musculare*.

De aceea, într-o cercetare științifică, pentru a găsi legăturile esențiale, stabile, repetabile dintre gîndire-sunet-mișcare, nu vom studia procesele de determinare în ordinea aceasta, ci în ordinea în care s-au condiționat ele la origine: gîndire — mișcare — sunet; adică în ordinea în care sunetul ca ultim rezultat al unei activități nervoase și musculare, dobîndește anumite calități, începe să fie perceput ca purtînd anumite semnificații, constituindu-se într-un limbaj. Numai în felul acesta vom putea vedea *cum* dobîndește sunetul aceste calități, care este legătura lor cu celelalte procese prin care trece gîndirea în sunet.

Și după cum vom vedea, nu numai problemele de interpretare, dar și în genere dificilele probleme de estetică muzicală pot fi rezolvate, aplicînd legile dialecticii în munca de cercetare, studiind fenomenul muzical nu static, pe probleme izolate, ci în mișcare, îndreptat către scopul său final: este vorba despre cercetarea modului cum își îndeplinește muzica funcția de transmitere, de comunicare a unui mesaj, adică de procesele pe care le implică *exprimarea prin muzică*.

Ținem să facem o remarcă în ceea ce privește fundamentarea muncii de cercetare pe datele altor discipline științifice, cum ar fi în cazul interpretării, psihologia, anatomia și fiziologia sistemului nervos și muscular, acustica, etc. Este hotărîtor pentru caracterul științific al cercetării, modul cum sînt consultate datele altor științe.

Nu este util procedeul de a se porni *de la alte științe către practica interpretării;* de a se lua mecanic de exemplu diverse date din fiziologia sistemului nervos, căutîndu-le aplicarea în activitatea interpretării. Asemenea cercetări au doar un aparent caracter științific, deoarece științele respective nefiind consultate pentru a răspunde *anume* unor raționamente și ipoteze formulate în practica interpretării, datele obținute nu au decît o legătură tangențială cu procesele specifice acestei practici.

Este necesar ca și fenomenul interpretativ să-și aibă știința sa proprie, izvorîtă din *specificul* activității practice respective.

Cele expuse în studiul de față nu reprezintă rodul unor raționamente rupte de practică. Căutînd să realizăm în munca cu elevii acel cîntat expresiv, cu sens, legat de anumite mișcări, încercînd să vedem ce îl deosebește de o execuție mai puțin expresivă, am formulat anumite ipoteze cu privire la funcția, în procesul exprimării, a anumitor mijloace și procedee găsite bune în practica interpretării, găsindu-le confirmarea în ultimele date ale fiziologiei sistemului nervos, ale acusticii etc., verificîndu-le apoi din nou, continuu în activitatea practică.

Astfel ne-am dat seama că — în lumina unui sistem unitar — cunoașterea trăsăturilor fundamentale de limbaj stă într-o directă legătură cu înțelegerea elementelor formei notate în textul muzical;

ea permite înțelegerea justă și profundă a sensului cuprins latent în notele și semnele unui text, prin imaginarea felului cum trebuie să sune învelișul sonor în care sînt întrupate aceste sensuri; permite înțelegerea modului cum răspund anumite mijloace tehnice necesităților limbajului muzical — deci înțelegerea legăturii dintre tehnică și interpretare. Permite urmărirea acelui fir continuu, a acelei legături de sistem, de la elementele formei încă neînsufletite notate în text, pînă la exprimarea muzical-instrumentală care le conferă viață, mărind forța de exprimare artistică. Vedem că există o profundă legătură dialectică între toate aceste procese.

Se vor mai putea clarifica astfel și diverse probleme asupra cărora se discută încă: ce înseamnă citirea curată a unui text muzical; în ce fel poate interpretul respecta stilul compozitorului fără a-și îngrădi propria personalitate; cum poate interpretarea contemporaneiza opera muzicală; care este cauza unor divergențe de opinii în aprecieri, care este cauza unor inegalități, a unor contradicții între dezvoltarea sensibilității muzicale și formarea unei virtuozități.

Din cauza spațiului limitat, vom căuta să expunem doar analiza acestui proces de exprimare, arătînd pe cît posibil problemele care pot fi clarificate astfel în interpretare.

Transmiterea artistică ascultă de anumite legi ale transmiterii gîndirii. În afara acestor legi nu poate exista transmitere artistică, după cum, nesocotind anumite legi ale întrupării gîndirii în simboluri abstracte — cuvinte, noțiuni — sau anumite legi gramaticale sintactice, nu poate exista transmitere prin cuvînt.

Tot astfel, actul interpretativ ca proces de transmitere a unei gîndiri și simțiri, se desfășoară după anumite legi obiective, independente de voința omului. Exprimarea prin muzică și înțelegerea muzicii, modalitatea specifică de transmitere a gîndirii și simțirii prin limbaj muzical, țin de o seamă de procese nervoase complexe care se desfășoară în ființa umană datorită unei practici sociale îndelungate, și care fac ca o înlănțuire de sunete ce se produce într-un anumit fel, creind anumite raporturi între acele sunete, să aibă semnificație pentru înțelegerea omenească.

Analiza acestor procese, în sensul de a indica legea după care se produce exprimarea prin sunet, va constitui baza sistemului și a principiilor pe care se sprijină toate problemele legate de munca interpretului.

Cînd vorbim despre legi în muzică, trebuie să facem deosebirea între legile de scriitură muzicală și acele legi care reflectă modalitatea proprie muzicii de întrupare a unei gîndiri și simțiri, indiferent de stil și epocă, și care se bizuie pe capacitatea umană — ce ține de anumite legături nervoase formate de milenii, în raport cu dezvoltarea gîndirii și a intelectului uman în genere — *capacitatea de a se exprima prin sunet;* capacitatea de a înțelege semnificațiile pe care le poartă raporturile între mai multe sunete emise cu o anumită intenție, capacitatea de a reacționa la trăsăturile fundamentale ale limbajului muzical.

Să vedem asupra căror elemente sau aspecte ale fenomenului muzical trebuie să se îndrepte analiza noastră, pentru a surprinde procesul, mecanismul prin care își îndeplinește arta muzicală funcția de transmitere.

Știm că imaginea artistică este o unitate a conținutului și a formei.

Opera muzicală, prin specificul ei — transmiterea unor idei și sentimente prin înlănțuiri sonore ce se desfășoară în timp, — nu trăiește efectiv pentru public decît în momentul fiecărei noi execuții. Elementele formei notate în text nu constituie încă forma vie, aceea care se adresează publicului prin intermediul anumitor legături nervoase formate în decursul dezvoltării omului ca ființă socială, în practica socială. Însuși compozitorul — chiar și într-o imaginare interioară — a conceput opera muzicală ca o unitate a conținutului și a formei, în care forma nu o constituie doar elementele ei, așa cum au fost ulterior notate în text, sau cum ar reieși din redarea unei partituri cu rol doar informativ, ci cu acele particularități de vibrație și căldură a sunetului, ce apar în momentul transmiterii într-o execuție artistică.

Limbajul specific muzicii, modalitatea ei specifică de exprimare a unor idei și sentimente, nu pot fi deci surprinse decît *doar în actul viu al transmiterii prin muzică,* în care elementele formei notate în text se întregesc cu calitățile corespunzătoare de vibrație și căldură afectivă.

Cum putem afla — analizînd fenomenul muzical în actul viu al transmiterii — care sînt acele relații sonore care pot întrupa și transmite gîndirea și ce calități trebuie să întrunească ele în aceste procese? Cum putem descoperi ce legături nervoase există între o trăire intensă și apariția sunetului; ce calități are sunetul ca rezultat al acestor trăiri; prin ce procese se produce receptarea unor sensuri mijlocite de sunete?

Știm că legile cele mai generale ale dezvoltării naturii, societății și gîndirii, legile dialecticii, ajută la înțelegerea legilor de dezvoltare ale unor grupe de procese mai restrînse, prin punerea în evidență a anumitor caractere comune, esențiale, care nu pot fi descoperite la nivelul cercetării izolate ale unui proces anume, sub aspectele sale exterioare, particulare și uneori contradictorii; în același fel, întotdeauna, cunoașterea legilor unor procese mai cuprinzătoare ajută la înțelegerea legilor de dezvoltare ale proceselor cuprinse. Cu cît cuprindem un proces într-o sferă mai largă, descoperim legi mai generale, comune unei grupe largi de procese, găsim ceea ce le este într-adevăr esențial; cu cît restrîngem sfera lor, găsim legi de dezvoltare proprii unui proces mai limitat.

Ridicarea preocupărilor noastre dela stricta cercetare a exprimării prin muzică, la genul proxim în care această exprimare este cuprinsă — acela al condiționării între gîndire și exprimare în genere — va permite, trecînd peste aspectele exterioare, particulare, sesizarea a ceea ce este esențial în acest proces; va permite cercetarea anumitor trăsături ale intelectului uman, ale activității nervoase superioare; va face posibil ca, trecînd dela general la particular, să găsim ceea ce este specific trecerii gîndirii în sunet, transmiterii ei către public.

Materialismul filozofic marxist ne arată că limbajul și gîndirea constituie o unitate indisolubilă.

Apariția și dezvoltarea gîndirii umane sînt de neconceput fără continua lor condiționare cu exprimarea prin vorbire. Avînd capacitatea de a gîndi, *condiționată de existența vorbirii*, omul poate însă comunica, transmite gînduri dintr-o anumită sferă de idei, și prin alte mijloace.

Pornind dela general la particular, dela trăsăturile unei grupe mari de fenomene, la trăsăturile pe care le vom regăsi numai la unele din ele, vom vedea că trăsătura esențială și cea mai generală a mijloacelor de comunicare a gîndirii, este aceea de a se sprijini pe anumite elemente sau procese devenite *comune* înțelegerii oamenilor, prin repetarea și acceptarea lor de către toți ca purtînd anumite semnificații.

Este această trăsătură valabilă și în diferite genuri ale artei în care cuvîntul nu este folosit?

În transmiterea artistică nu există reciprocitate în comunicare. Ea se produce într-un singur sens — dela artist către public. Dar ea trebuie totuși să conțină premizele pentru a putea fi înțeleasă treptat și de către un public neavizat la început.

Acest limbaj trebuie să conțină deci în esența sa anumite elemente identificabile de om din practica socială.

Pentru a stabili ce elemente identificabile din practica socială ar putea sta la baza mijloacelor de expresie artistice, va trebui să restrîngem sfera cercetărilor noastre: nu ne vom mai gîndi numai la trăsătura esențială și cea mai generală a mijloacelor de exprimare a unei gîndiri — trăsătura de a fi comune în practica socială; ci ne vom gîndi și la o altă trăsătură a unei categorii mai restrînse a formelor de comunicare, trăsătură a comunicării artistice în genere: aceea de a transmite nu numai un mesaj de idei, ci un mesaj mai complex de gîndire și simțire.

Există mijloace de comunicare a unui mesaj de idei și sentimente, identificabile de om în practica socială și care să poată fi regăsite în trăsăturile fundamentale ale limbajului în diferite genuri ale artei?

Fiecare gen al artei se cristalizează ca fenomen artistic după o evoluție îndelungată, din necesitatea umană de a da glas unor trăiri, de a-și exprima anumite gînduri și emoții provocate de realitatea înconjurătoare. Are loc un proces de însușire estetică a realității de către om, proces de reflectare, care reprezintă o treaptă către forma mai înaltă, aceea a cunoașterii artistice.

Limbajul artistic nu este doar un mijloc de comunicare între cîțiva specialiști; el se adresează tuturor oamenilor, și este de neconceput fără un anumit nivel de dezvoltare a intelectului uman, fără existența anumitor legături nervoase dobîndite într-o practică socială de milenii. Vrem să spunem că transmiterea în oricare gen al artei se bazează în esență pe anumite procese-cheie, care țin de o anumită evoluție în timp a scoarței cerebrale, într-un proces de însușire estetică a realității, și fac din om o ființă aptă de a înțelege acest limbaj.

De sigur că în fiecare gen al artei, pe lîngă aceste trăsături esențiale — necesare, prin însăși structura scoarței cerebrale, transmiterii unei gîndiri— trăsături care țin de un anumit stadiu de dezvoltare a ființei umane, există anumite particularități ale limbajului ce se adaugă dela epocă la epocă, apărute în dezvoltarea respectivului fenomen de comunicare ca gen al artei de sine stătător, și care devin specifice acelui limbaj anume. Evident că pentru înțelegerea la un înalt grad a mesajului artistic, este nevoie de educația estetică menită să opereze asupra psihicului, făcînd sesizabile și inteligibile sensurile de mare subtilitate purtate și de celelalte elemente ale limbajului, „adăugate" în dezvoltarea respectivului gen al artei ca formă de comunicare de sine stătătoare. Însă acest lucru nu ar fi posibil fără existența acelor elemente identificabile din practica socială, fără existența în intelectul uman a unui teren propice pentru producerea acelor „procese-cheie", originare din practica socială, indispensabile înțelegerii unui mesaj artistic de către un om normal.

Astfel se formează și se dezvoltă capacitatea anumitor gesturi, priviri, atitudini, intonații ale vorbirii de a transmite direct, nemijlocit, adică fără intermediul cuvintelor, un complex de gînduri și sentimente, cu nuanțe de sens din cele mai subtile; marea lor putere de transmitere stă în procesul de gîndire și simțire pe care îl declanșează în mod nemijlocit, impresionînd intelectul și afectul uman pe calea văzului și a auzului.

În afară de transmiterea și receptarea unor idei și sentimente prin asemenea „manifestări expresive", se formează capacitatea omului de a transmite idei și sentimente și prin sugerarea lor.

„Subtextul" este un mijloc de care dispune nu numai literatura: transmiterea și sesizarea unui sens de idei dincolo de cuvintele rostite este una din formele curente ale comunicării între oameni; la fel și modalitatea de a transmite o stare emoțională, un comentariu asupra unor fenomene ale realității, arătîndu-le în mod nemijlocit interlocutorului, cu o anumită intenție: arătîndu-i o scenă între doi sau mai mulți oameni, un om reacționînd la anumite întîmplări, un colț din natură. Oamenilor le este comună întruparea unei vibrații afective, a unui comentariu subiectiv în legătură cu fenomenele realității înconjurătoare în anumite manifestări care au căpătat calitate de limbaj în practica socială. Această modalitate de transmitere nu exclude, după cum nici nu impune, folosirea cuvîntului, pentru că ceea ce este esențial, *elementul comun, identificabil* pe care trebuie să se sprijine comunicarea, nu este cuvîntul, ci *mijloacele* — de diferite naturi — prin care pot fi provocate sau sugerate direct și puternic anumite trăiri complexe în oameni.

Tocmai acest mod de a comunica gînduri și sentimente, provoacă în cel ce le receptează și o emoție estetică.

Aceste mijloace de exprimare a gîndirii și simțirii în practica socială stau la baza mijloacelor de expresie din diferite arte.

Ne dăm seama în felul acesta, dece cuvîntul — deși indispensabil într-un gen al artei ca literatura —, dece imaginea vizuală care înfățișează ochilor noștri lucruri cunoscute — deși indispensabilă într-un gen al artei ca plastica — nu sînt totuși esențiale pentru comunicarea artistică în genere; de ce muzica, ce este lipsită de aceste elemente, poate totuși comunica sensuri de idei și sentimente. Atît în literatură cît și în artele plastice, gîndirea, mesajul artistic, nu-l

constituie ceea ce exprima strict cuvintele sau ceea ce se înfățișează ochilor noștri, ci *semnificațiile* pe care artistul le redă prin anumite mijloace de expresie care își au originea în practica socială.

Ținînd seama de aceste lucruri, vom căuta să deslușim în muzică elementele cu valoare de limbaj, de care depinde comunicarea unei gîndiri, elementele ce în stadiul nostru actual de dezvoltare biologică, psihică, intelectuală, pot purta anumite semnificații, datorită efectului pe care îl produc asupra intelectului uman, asupra scoarței cerebrale.

Din primul moment, ne sesizăm că unele din elementele învelișului sonor, cum ar fi forma muzicală, contrapunctul, modulațiile, se bizuie pe procese de organizare, de structurare proprii muzicii, care nu pot fi cunoscute încă din practica socială. Aceste procese luate deci în sine, izolat, nu pot garanta transmiterea unor semnificații; ne dăm seama că pentru a asigura transmiterea sensului și pentru a obține ca aceste elemente ale formei să capete un înțeles, este necesar ca muzica să se bizuie pe alte elemente, care sînt comune înțelegerii oamenilor; este necesar ca, în esența lui, fenomenul muzical să se bizuie pe o anumită modalitate de a face sunetul expresiv, de a-l face să se înlănțuie semnificativ cu alt sunet, modalitate care să-i fie proprie omului în practica socială.

Această modalitate este proprie *atît intonației muzicale cît și intonației vorbirii.* Este vorba deci, de acea particularitate a comunicării vii, neconsemnată în text, *intonația muzicală*, care dă căldură și înțeles sunetului. Deși chiar numai o comparație între expresivitatea intonației muzicale și a intonației vorbirii este suficientă ca să ne dăm seama de capacitatea de transmitere a muzicii, totuși acest lucru nu este suficient ca să cunoaștem și procesele prin care sunetul devine expresiv, prin care se înlănțuie el semnificativ cu alt sunet. Trebuie să căutăm deci ce este esențial în transmiterea unei semnificații prin intonare, dincolo de toate particularitățile deosebite sub care se manifestă această modalitate de comunicare în muzică și în vorbire. Într-adevăr, intonația vorbirii apare ca o manifestare spontană, directă a unei trăiri. Intonația muzicală apare în actul interpretativ la capătul unui lung proces de creație, început prin conceperea unor relații sonore de către compozitor.

Este ea însă un element adăugat de interpret pentru a face sunetele mai expresive, sau apare ea încă în creația compozitorului, odată cu alte raporturi între sunete, într-o strînsă determinare cu acestea? Cu alte cuvinte, este conceperea anumitor raporturi între sunete independentă de raporturile intonaționale, sau sînt toate aceste raporturi determinate de felul cum trece gîndirea în exprimare muzicală?

Mari interpreți și pedagogi au subliniat necesitatea ca și în muzică „sunetele să vorbească", au subliniat asemănarea dintre intonația muzicală și intonația vorbirii, tocmai datorită faptului că le este comună înlănțuirea expresivă, semnificativă a sunetelor.

Rezultatele sonore asemănătoare în esența lor, ne duc la întrebarea dacă există vreo asemănare și între procesele care dau naștere acestor rezultate. Ținînd seama că între o trăire intensă și apariția sunetului în intonația vorbirii, se petrec anumite procese psihofiziologice care au o acțiune hotărîtoare în producerea sunetului cu anumite calități de timbru, de vibrație, adică *intonaționale*, să vedem ce este esențial în aceste procese; ce are comun intonația muzicală cu aceste procese.

În cazul unei comunicări orale, datorită consumului psihic, intelectual, ce însoțește prinderea sensului exact al gîndirii în cuvinte adecvate, apar și alte forme de manifestare a gîndirii, manifestări expresive, paralele cu vorbirea, gesturi, atitudini, priviri, intonații; ele fac ca această comunicare să fie mai bine înțeleasă, dînd mai multă forță de convingere ideilor exprimate, completîndu-le, precizîndu-le înțelesul.

Toate aceste manifestări par a avea o sursă unică.

Într-adevăr, fiziologia sistemului nervos și cea a sistemului muscular ne-o confirmă: producerea gîndirii, trecerea ei în exprimare este un fenomen ce nu se petrece fără un consum de energie interioară, consum care nu este mereu același, ci apare strîns legat de natura ideilor care-și caută exprimarea. Această energie, care este tensiunea interioară a conceperii gîndirii, face parte integrantă din totalul conținutului de idei ce trebuie să capete formă, reprezentînd participarea vie, personală, fără de care nu ar fi posibilă clarificarea ideilor, sesizarea raportului just dintre ele.

Acest fenomen se petrece, prin trecerea tensiunii psihice legate anume de ideile expuse, într-o tensiune musculară a întregului corp, care apare celui ce receptează, sub forma atitudinilor, a gesturilor. Însăși privirea este tot un rezultat al acestei tensiuni musculare foarte specializate, foarte rafinate, capacitate dobîndită prin experiența afectivă și socială, la fel ca și intonația vorbirii; aceasta nu este altceva decît rezultatul unei tensiuni a aparatului fono-respirator, ce produce sunetele în anumite raporturi de tensiune, conform cu evoluția tensiunii interioare.

Important pentru analiza exprimării prin sunet este că acest gen de legătură între activitatea nervoasă și anumite reacții musculare, constituie o calitate proprie ființei umane; tensiunea musculară — în aceste cazuri — *este o expresie a tensiunii gîndirii*, fapt confirmat și de ultimele date ale fiziologiei nervoase și musculare.

Gîndirea nu poate fi separată de limbaj, fie că acesta folosește kinestezii verbale, fie că folosește alte kinestezii (ca în exemplul dat în literatura medicală, cînd o femeie surdă, mută și oarbă din naștere, a învățat să comunice cu cei din jur prin intermediul tactului).

Ființei umane îi e deci proprie redarea gîndirii printr-o tensiune a aparatului muscular, adresîndu-se înțelegerii altui om atît pe calea văzului, prin gesturi, priviri, atitudini, cît și pe calea auzului, în cazul producerii unor sunete, ca în vorbire, prin tensiunea aparatului fono-respirator.

Auzul omenesc este obișnuit să sesizeze tensiunea înlănțuirii sunetelor ca pe un produs al gîndirii.

Să analizăm mai departe procesul trecerii tensiunii interioare în tensiune musculară, așa cum apare el în cazul unei exprimări prin sunete, ca în intonația

vorbirii, spre a vedea care sînt trăsăturile, elementele caracteristice acestei transmiteri, pe ce legături nervoase se bazează ea, dacă nu cumva există și în sunetele vorbirii anumite raporturi care apar *odată* cu raporturile intonaționale. Care poate fi explicația apariției lor într-un proces unic, și ce asemănări prezintă acesta cu procesul exprimării prin muzică?

I. Tensiunea gîndirii și a simțirii, în desfășurarea ei, transmisă — în cazul unei exprimări prin sunet în intonația vorbirii — și în mușchii aparatului vocal, în timpul emiterii sunetelor, se manifestă în primul rînd prin trecerile dela un sunet de o înălțime la un sunet de o altă înălțime (sau de aceeași înălțime).

Însăși înălțimea unui sunet în raport cu alt sunet, este o manifestare a acestei tensiuni interioare, mobilitatea trecerii dela unul la altul reprezentînd o calitate dobîndită în practica socială, în comunicarea cu alți oameni, prin perfecționarea aparatului vocal, care ajunge să treacă dela o tensiune la alta, dela un sunet de o înălțime la altul, reacționînd și urmărind desfășurarea gîndirii și simțirii pînă în cele mai ascunse cute. Acest proces este însoțit și de modificări de timbru și intensitate datorită gradelor de tensiune diferită în emiterea sunetelor.

Marea mobilitate, capacitatea de a produce sunete de înălțimi diferite, în deosebirile de tensiune în mușchii aparatului vocal, este o calitate care se perfecționează în om și îl ajută la transmiterea gîndirii și simțirii.

II. Exprimarea prin trecerea dela un sunet de o înălțime la altul, este un fenomen care se petrece în timp.

În afară de deosebirile de înălțime ale sunetelor deci, exprimarea aceasta va mai avea și alte trăsături care țin de desfășurarea ei în timp.

Tensiunea gîndirii și simțirii, care în desfășurarea ei trece în tensiunea aparatului fono-respirator, ducînd prin tensiunea diferită a musculaturii la crearea de deosebiri de înălțimi ale sunetului, determină și o anumită viteză a acestor modificări musculare, corespunzînd naturii gîndirii și stării psihice interioare: de agitație, de veselie, de durere, liniște sau dinamism, apăsare, etc., și aducînd în relația de interval și un anumit fel de înlănțuire mai lentă sau mai rapidă a sunetelor; mai mult decît atît, *și* o anumită calitate interioară a tensiunii însăși, care se repercutează, așa cum vom vedea în calitățile de timbru ale sunetului.

III. Pe de altă parte, desfășurarea exprimării în timp presupune și o anumită *organizare logică a gîndirii*, o anumită *alternare ritmică* de puncte nodale și momente de trecere, care fac legătura între aceste puncte nodale, permițînd atît exprimarea cu claritate de sens, cît și receptarea, înțelegerea comunicării.

Organizarea ritmică a existenței umane, influențată de ritmul dezvoltării fenomenelor naturii, determină la rîndul ei o ritmare a gîndirii care reflectă această existență.

Ritmicitatea activității mintale omenești trebuie înțeleasă ținînd seama de specificul ei. Ritmul, care în natură și în viața materială presupune o alternare între două sau mai multe stări diferite: zi și noapte, muncă și odihnă, tensiune și relaxare, etc. presupune, în gîndire, o axare bazată pe o selecție între ceea ce este important și mai puțin important, această axare ritmică, specifică gîndirii, ajutînd la înțelegere.

În intonația vorbirii, selecția dintre important și mai puțin important se face foarte rapid, omul accentuînd și dînd valoarea mai mare cuvintelor sau silabelor — fonemelor — în jurul cărora se încheagă înțelesul frazei. Această selecție devine perceptibilă, sesizabilă, semnificativă pentru înțelegerea prin auzire, prin finețea cu care tensiunea mușchilor aparatului fono-respirator răspunde necesităților logice ale exprimării, alternînd momente de evoluție către puncte nodale, cu respirații sau relaxări relative, uneori chiar imperceptibile.

După cum a arătat Pavlov, *corelația dintre excitație și inhibiție* care reprezintă procesele fundamentale ale activității nervoase superioare, *este cea care determină calitatea reproducerii ritmurilor.*

Alternanța dintre procesele de excitație și inhibiție în activitatea nervoasă, determină în cazul exprimării prin sunete, o alternare între momentul de creștere a tensiunii musculare (a aparatului fono-respirator) dînd o accentuare semnificativă sunetului, și momentul de relaxare; durata acestui proces, — variabilă după sensul ideilor, — are semnificație pentru auzul și înțelegerea omenească, creind deosebiri de timbru și intensitate sonoră.

Vedem așadar că modalitatea de exprimare prin punerea unor sunete în anumite raporturi de *înălțime, durată, ritm,* își are originea în anumite procese psiho-fiziologice. Raporturile respective sînt legate de felul specific cum se oglindește activitatea nervoasă în activitatea musculară, corespunzînd tocmai trăsăturilor acestei activități musculare, modificărilor ei, duratelor acestor modificări, alternanței dintre momentele de creștere a tensiunii și momentele de relativă relaxare.

Desfășurarea exprimării prin sunete, în care tensiunea gîndirii trece dela un sunet la altul, într-o anumită viteză și într-un anumit raport ritmic (factori care stau în strînsă condiționare în această exprimare) este însoțită de o anumită cantitate și calitate exterioară a sunetelor.

Intensitatea, timbrul, culoarea emoțională a sunetului — calități care dau ceea ce numim intonația — și care au căpătat un deosebit sens pentru „înțelegerea prin auzire" a omului, aceste calități ale sunetului nu sînt o adăugare exterioară, nu sînt urmărite ca atare de cel ce le produce în vorbire, ci doar un rezultat al felului cum trece gîndirea în sunet, creind anumite raporturi de înălțime, durată și ritm.

Aceasta deoarece, răspunzînd unei anumite evoluții a tensiunii interioare, modificările tensiunii musculare, dela mișcarea pentru producerea unui sunet, la mișcarea pentru producerea sunetului următor, modificări care se produc într-o anumită viteză — mai lent sau mai prompt — și alternează cu scurte momente de relativă relaxare, tocmai *aceste modificări musculare au o acțiune hotărîtoare în emiterea sunetului,* imprimă substanței sunetului, timbrului, vibrațiilor sale, o anumită evoluție dela un sunet la altul, corespunzător respectivei modificări.

Înlănțuirea sunetelor cu anumite calități de timbru și vibrație, ca rezultat al unei activități musculare ce răspunde celor mai fine impulsuri interioare, această modalitate de exprimare este inimitabilă printr-o ticluială exterioară. Aceasta deoarece procesul exprimării este însoțit în dezvoltarea intelectului și a sensibilității umane de un proces paralel, acela al rafinării analizatorului senzorial, auzul, a căii pe care se receptează comunicarea. Capacitatea de înțelegere a omului crește, dezvoltîndu-se o latură anume a gîndirii care înțelege sensul unei comunicări făcute prin aceste mijloace, care distinge calitatea, sinceritatea trăirii, datorită corespondentului dintre diferitele calități ale sunetului, sesizînd pînă la mari subtilități calitatea de timbru și vibrație ce corespunde unei tensiuni musculare care evoluează firesc, conform necesității tensiunii interioare.

Există deci o legătură obiectivă între raporturile de înălțime, durată și ritm, prin care se manifestă trecerea tensiunii interioare în tensiune musculară și în sunet, și *intonație*, adică acele calități exterioare de vibrație ale înlănțuirii sunetelor. Raporturile de înălțime, durată și ritm îndeplinesc funcția de limbaj deci, numai în măsura în care sînt însoțite de calitățile și evoluția vibrațiilor corespunzătoare unei anumite deplasări intervalice, unei anumite durate, unui anumit ritm.

Pe de altă parte, deși acest proces este comun ființei umane în genere, deși anumite raporturi, cînd sînt însoțite într-o exprimare firească de vibrațiile corespunzătoare, au aceeași semnificație pentru toți oamenii, totuși, tensiunea musculară, răspunzînd celor mai fine impulsuri interioare, diferă în cele mai subtile manifestări, dela epocă la epocă în genere și în mod special de la om la om, dînd acel „imponderabil" ce face ca expresia sunetului, intonația în exprimare să fie specifice unui individ anume.

Atragem în mod special atenția asupra acestui fenomen, pentrucă înțelegerea lui va ajuta în muzică la înțelegerea problemei respectării textului și a contribuției creatoare a interpretului ; a raportului care există între aceste două imperioase cerințe ale realizării unei interpretări de valoare, la înțelegerea cauzei pentru care fiecare nouă interpretare creatoare este un act unic și nerepetabil.

Să vedem acum ce este în esență comun intonației vorbirii și intonației muzicale.

Faptul că în muzică, conceperea înlănțuirii sonore, munca de creație a compozitorului reprezintă un alt moment decît cel al redării către public, faptul că fenomenul transmiterii prin muzică apare sub două aspecte, reprezentate aproape întotdeauna prin două persoane diferite — compozitorul și interpretul — a făcut dificilă analiza drumului dela trăirea intensă a compozitorului, pînă la exprimarea acelei trăiri prin sunetul viu al interpretului, a împiedecat pînă acum analizarea transmiterii prin muzică în cadrul unui fenomen unitar. Intonația muzicală nici nu apare de altfel cu precizie în text, și nici nu s-a analizat pînă acum legătura ei cu acest text.

Faptul că munca de creație, de concepere a muzicii, se petrece în genere pe planul pur spiritual al concordanței dintre anumite trăiri și exprimarea lor prin *imaginarea* unor raporturi sonore consemnate doar în textul muzical, a dus adesea — în lipsa unei analize a procesului transmiterii prin muzică — la o rupere a actului interpretativ de cel de creație ; interpretarea este deseori socotită ca un act necesar dar „adăugat".

Acest fel de a vedea duce implicit — și chiar dacă nu intenționat — la o sărăcire a noțiunii de interpretare, reducînd aceasta la o „informare" asupra partiturii muzicale, chiar dacă aceasta este făcută cu perfectă acuratețe, muzicalitate, corectitudine, chiar bun gust ; sau invers, în cazul cînd interpretul este nemulțumit de acest gen de execuție, duce uneori la rupere de text, folosind diverse artificii spre a nu fi searbăd.

Creația compozitorului și cea a interpretului, deși două procese separate, ascultă în realitate de aceleași legi de comunicare a gîndirii și simțirii prin sunet.

Ne dăm seama că unele raporturi între sunete — de înălțime, durată și ritm, care apar într-o imaginare a unor raporturi sonore de către compozitor, — aceste raporturi nu ar fi ajuns să aibă vreo legătură cu sunetul muzical, și nu ne-am fi oprit anume doar asupra lor, ca stînd la baza procesului de transmitere către public, dacă ele nu ar fi fost la origine legate de anumite trăsături al trecerii tensiunii interioare în tensiune musculară într-o exprimare spontană prin sunet. Auzul interior al muzicianului nu ar fi ajuns să imagineze un sunet de o înălțime ca urmare firească a unui sunet de o altă înălțime, să dea o anumită durată unui sunet, să-i dea o anumită funcțiune într-un complex ritmic, imaginînd sunetele și cu anumite fluctuații *firești* de timbru, dacă nu ar fi existat o legătură nervoasă formată de-a-lungul vremii în om, o experiență umană (desigur inconștientă) asupra capacității de exprimare a sunetului, ca rezultat concret al unei tensiuni nervoase transmise în tensiune musculară și în sunet.

Acest fenomen de transmitere și receptare a gîndirii prin sunet este comun intonației vorbirii și cîntului. Spre deosebire însă de intonația vorbirii, în care sunetele nu dispun de vibrații regulate, vibrațiile regulate ale sunetului muzical au deschis posibilități deosebite gîndirii și simțirii de a se exprima prin muzică ; au dus la dezvoltarea unei strînse legături între auz și gîndire, la capacitatea de a „gîndi prin sunete", de a concepe interior sensuri și semnificații într-o întrupare sonoră ; au dus la dezvoltarea unui simț estetic în raport cu condițiile istorice și sociale, care a atras după sine — uneori și legiferări arbitrare — dar, în principal, apariția unor reguli de înlănțuire a sunetelor muzicale conforme gustului și înțelegerii oamenilor.

Astfel *înălțimea, durata, ritmul,* nu mai sînt rezultatul spontan — în sensul de întîmplător — al unei tensiuni interioare ce se transmite necontrolat, inconștient, în tensiunea mușchilor aparatului vocal, ducînd la un rezultat sonor involuntar ca în intonația vorbirii ; ci *devin mijloace de întrupare a gîndirii* într-o concepție, într-o construcție artistică (bine-

înțeles în tot complexul celorlalte elemente ale formei artistice).[1])

Astfel, din analiza pe care am făcut-o procesului gîndire-exprimare prin sunet, am putut cunoaște trăsăturile esențiale ale acestui proces, care, după cum am spus la începutul expunerii noastre, ne indică legea exprimării prin sunet, și anume :

Activitatea nervoasă se reflectă în funcțiile activității musculare, ducînd, în cazul unei exprimări în timp pe această cale, la modificări ale tensiunii de diferite grade, de diferite durate, și în diferite raporturi în timp cu momente de relativă relaxare, adică într-o anumită organizare, structurare ritmică.

Această lege este comună tuturor activităților de exprimare bazate pe o trecere a tensiunii psihice în tensiune musculară, fie că ele se adresează direct văzului, ca în cazul unor manifestări expresive ca gesturi, atitudini, priviri, fie că duc la producerea unor sunete, ca în intonația vorbirii.

În muzică, transmiterea se bazează *în esență* pe legăturile nervoase dobîndite de om în transmiterea prin sunetul intonației vorbirii în practica socială. *Intonația muzicală*, mijlocul de expresie de bază al muzicii, constă în calități de timbru, intensitate și culoare emoțională pe care le dobîndește sunetul în trăirea conținutului operei muzicale, adică printr-un complex de procese psiho-fiziologice care reies din raporturile de înălțime, durată și ritm, dintre sunetele consemnate în text.

Această modalitate de înlănțuire a sunetelor are calitate de limbaj, adică mijloc de comunicare între oameni, în cazul acesta artist-public, pentrucă se bazează pe legături nervoase proprii ființei umane, atît în înțelegere cît și în exprimare. Ținem să precizăm că deși analizăm aceste legături în ordinea în care s-au condiționat procesele exprimării la originea lor : gîndire-mișcare-sunet, nu poate fi vorba în actul interpretativ despre o trecere mecanică a trăirii în activitate musculară. Bineînțeles că în actul interpretativ, datorită dezvoltării gîndirii muzicale, a legăturii directe între trăire și concepere sonoră, sunetul nu mai este un rezultat mecanic, involuntar al unei mișcări, ci mișcările sînt subordonate redării conținutului conceput în toate particularitățile lui sonore vii.

Însă o tehnică legată de psihic, care să permită canalizarea trăirii și să ducă la producerea unor înlănțuiri sonore cu toate calitățile ce le conferă funcție de limbaj, trebuie neapărat să țină seama de procesele care stau la originea exprimării prin sunet.

Cunoașterea modalității proprii muzicii de a exprima idei și sentimente clarifică în interpretare o sumă de probleme de care am amintit și pe care spațiul nu ne îngăduie să le analizăm aci.

Vom da doar cîteva exemple pe scurt. De pildă, poziția interpretului față de textul muzical și legătura de sistem între procesele componente ale muncii interpretului.

Interpretul găsește în text numai *unele* elemente ale învelișului sonor, fără particularitățile lor intonaționale. Incercînd să redea aceste elemente „ad literam", sau străduindu-se prin oricîte analize teoretice să descopere conținutul abstract cuprins în ele, interpretul nu va reuși încă să redea opera așa cum și-ar dori-o compozitorul, așa cum trebuie ea să sune într-o execuție vie.

Acest lucru va reuși să-l obțină doar dacă va cunoaște cum se produc aceste procese, cum corespund ele unor raporturi notate în text ; sau dacă va găsi — desigur intuitiv — și va trăi și el procesele care s-au petrecut la compozitor dela o simțire intensă pînă la sunet, ajungînd astfel la forma vie intonațională adecvată (aceasta bineînțeles în cazul unui interpret cu o deosebită intuiție muzicală).

În general, deși în intonația vorbirii, omul este obișnuit să audă anumite raporturi de înălțime, durată, ritm, însoțite de raporturile intonaționale respective, în muzică însă uneori acest fenomen nu se mai produce cu aceeași evidență; conceperea sunetelor în *totalitatea* raporturilor ce le conferă funcția de limbaj, este deseori deformată din cauza concentrării auditive asupra frumuseții sunetului muzical : se crează legături nervoase incorecte, în care este impresionată numai sensibilitatea izolată de gîndire, ducînd deseori la interpretări în care înlănțuirile de sunete nu sînt folosite ca un limbaj, ci ca mijloc de exteriorizare a unor emoții fără justificare logică.

Nu este întîmplător faptul că textul muzical consemnează *cu precizie tocmai* acele raporturi care permit reconstituirea proceselor psiho-fiziologice legate de trecerea gîndirii în sunet ; reconstituirea sunetului viu cu evoluția vibrațiilor lui către alt sunet, cu timbrul, căldura, semnificația lui, precum și modificările tensiunii musculare proprii acestui proces de exprimare.

Tocmai în precizia cu care pot fi reconstituite procesele psiho-fiziologice proprii legăturii dintre conținut și sunetul viu într-o operă muzicală, și faptul că toate aceste procese, petrecîndu-se după structura psiho-fiziologică a fiecărui interpret, determină apariția unor intonații care poartă specificul personalității lui ; tocmai în îmbinarea dintre aceste două fenomene stă posibilitatea unității dialectice între respectarea textului și contribuția creatoare a interpretului.

Respectarea textului nu este un scop în interpretare ; ci un mijloc, în cazul cînd redarea nu se mărginește la apariția exactă *doar* a raporturilor cantitative notate în text, ci cînd se înțeleg procesele pe care le indică aceste raporturi, procese care determină *obiectiv* calitatea exterioară a sunetelor.

Schimbările de înălțime ale sunetelor, duratele, raportul lor ritmic, devin într-adevăr expresive și pot fi respectate, cînd sînt însoțite și de aceste calități. Astfel, după cum vom vedea, este posibil să respectăm matematic durata unui sunet, să dăm accentele ritmice cum sînt indicate, și totuși — în afară că înlănțuirea nu devine expresivă — dar se crează uneori și impresia că „se trage" sau „se fuge", că nu se înțelege exact ritmul, etc. ; și aceasta toc-

---

[1] Pentru a nu se face confuzie cu noțiunile clasice de durată și ritm întrebuințate pînă acum în muzică, repetăm că noi analizăm raporturile între sunete din punct de vedere al proceselor psiho-fiziologice care au condiționat constituirea lor într-un limbaj. Cunoașterea lor permite interpretului imaginarea sunetelor cu fluctuațiile de timbru și intensitate corespunzătoare duratei proceselor psiho-fiziologice dela un sunet pînă la următorul sau pînă la o pauză, corespunzătoare alternanței între momente de creștere a tensiunii și de relativă relaxare. Permite formarea unei tehnici bazate pe o legătură proprie exprimării prin sunet, între activitatea nervoasă și cea musculară.

mai prin faptul că în înțelegerea prin auzire a celui ce receptează, se crează nevoia de a auzi, de exemplu, sunetul de o durată mai mare, cu anumite vibrații cerute de această durată, sunetul căpătînd sens *doar* în corespondența dintre acești doi factori. Aceasta deoarece raporturile indicate în text implică în mod necesar anumite procese psiho-fiziologice, care, determină la rîndul lor, calitatea vibrațiilor, a timbrului sunetelor.

Variațiile de amplitudine a mișcării de la sunet la altul, în modificări ale tensiunii în funcție de schimbările de înălțime, de durata sunetului și de raportul ritmic, duc la deosebiri de timbru semnificative între sunete. Astfel :

I. Cu cît deplasarea intervalică de la un sunet la altul este mai mare, cu atît înseamnă că evoluția trăirii a necesitat în evoluția tonusului muscular o mișcare de o mai mare amploare. Să ne gîndim la intonația unei vorbiri expresive în cazul unei schimbări mai mari în înălțimea vocii. Tensiunea musculară e mai mare și este angrenată în acest proces *în mod* direct o porțiune mai mare a aparatului fonorespirator. Devine evident efortul diafragmei și al altor mușchi.

Și în muzică, intervalul mai mare antrenează după sine o mișcare mai amplă. Nu este vorba numai de aspectul pur mecanic al mișcării de deplasare, ca la pian de exemplu — dela o clapă la alta mai îndepărtată — ci de faptul că acest interval este semnificativ pentru auz, ca rezultat al unor procese psiho-fiziologice, că în mobilitatea transformărilor musculare ale exprimării, el corespunde unor modificări musculare mai mari, unei mișcări în tensiune de o amplitudine mai mare. Fără acest proces, sunetul al doilea apare nejustificat, din cauză că nu apare cu un timbru diferit, dat de conținutul diferit în armonice, rezultat al felului de emitere a lui. De exemplu la pian, dacă un interval mai mare nu va angrena acțiunea brațului elastic ca un arc, greutatea brațului care dă substanță sunetului, nu va putea participa efectiv la emiterea acestui al doilea sunet. Înlănțuirea va apare seacă, searbădă, nejustificată, pe de o parte din cauza sărăciei în armonice a sunetului al doilea, care tocmai trebuie să se diferențieze semnificativ față de primul, pe de altă parte, din cauză că nu apare nici raportul de intensitate firesc, semnificativ, care este tot un rezultat al ducerii în tensiune a unui sunet către altul.

II. Cu cît durata unui sunet este mai mare, cu atît înseamnă că evoluția trăirii a determinat modificări mai lente ale tonusului muscular ; cu cît durata este mai mică, aceste modificări sînt mai prompte. Aceste procese determină calități diferite de timbru sunetelor. Încetineala mișcării, fie în întreținerea vibrațiilor sunetului — ca în cazul vocii și al instrumentelor cu sunet continuu — fie în atacul lui — ca în cazul pianului — determină formarea unor armonice joase, a unor sunete cu timbru mai profund, cald, rotund; iar modificările rapide, zvelteța mișcării, determină formarea unor armonice înalte, a unor sunete cu un timbru luminos, strălucitor, pătrunzător, clar (aceste date sînt confirmate de ultimele cercetări în acustică). Este evident cît de legate sînt semnificația pe care o poartă durata sunetului, cu un anumit timbru și cu activitatea musculară care duce la emiterea sunetului cu acest timbru.

În afară de timbrul pe care-l pot dobîndi sunetele în funcție de durată, această durată determină și o anumită evoluție a vibrațiilor și fluctuații de intensitate dela un sunet către următorul : aceasta deoarece durata sunetului nu indică numai un raport cantitativ, ci reprezintă durata unui proces de *transformări interioare*, transmise în modificări ale tensiunii musculare ce se concretizează în apariția sunetului următor.

III. Desfășurarea înlănțuirii sunetelor capătă o coordonare logică prin darea unei substanțe calitativ reliefată — în raport cu celelalte sunete — punctului nodal ritmic ; datorită creșterii tensiunii musculare pe punctul nodal ritmic, sunetul devine mai bogat în armonice ; apoi, prin sesizarea punctului unde se produce relaxarea, și a duratei — în funcție de tempo, de valori — în care se produce ea: relaxări extrem de rapide, care dau fermitate, precizie raportului între sunete, sau relaxări lente care dau acel sunet prelung necesar uneori în „rotunjirea" frazelor cu atmosferă lirică, poetică, se crează un anumit raport de intensitate, firesc, expresiv. Momentul de relaxare crează o legătură între sunete, *calitativ* diferită față de aceea de ducere în tensiune a unui sunet către următorul, limpezește și pune în valoare raportul logic al unui complex închegat ritmic față de alt complex, conferă înlănțuirii de sunete semnificație.

Interpretarea este așadar reconstituirea proceselor psiho-fiziologice pe care le indică textul, pînă la descoperirea conținutului în haina lui intonațională, și trăirea acestor procese psiho-fiziologice de către însuși interpretul.

Apare în felul acesta și rolul tehnicii — ca parte integrantă a procesului exprimării prin sunete — și nu ca un complex de mișcări exterioare procesului trecerii simțirii și gîndirii în sunet, adaptate numai din exterior sunetului expresiv dorit.

Într-o exprimare vie — cum este actul interpretativ — tehnica trebuie să constituie tocmai acea verigă intermediară între gîndire și sunet ; să se bazeze tocmai pe anumite legături între activitatea nervoasă și activitatea musculară, proprii ființei umane în exprimarea prin sunet ; aceste legături trebuie educate, formate, — în funcție de instrument — la acele părți ale aparatului motor care sînt chemate să acționeze în emiterea sunetului.

Capacitatea în tehnică de a stăpîni și conduce *acea* tensiune musculară necesară emiterii unui sunet care exprimă — făcîndu-l să apară în anumite raporturi de timbru, de intensitate, față de alte sunete, cu acel „firesc" care „vorbește" înțelegerii prin auzire, constituie principiul de bază în formarea mijloacelor tehnice de exprimare artistică muzicală.

Spațiul nu ne îngăduie o analiză pe larg a felului cum decurge munca de interpretare, pornind dela procesele psiho-fiziologice pe care le indică textul muzical, arătînd cum duc ele pe de o parte la deslușirea caracterului unei fraze, la găsirea raportului psihologic dintre fraze sau dintre diferite planuri sonore suprapuse, pe de altă parte la formarea unor mijloace adecvate de redare instrumentală.

Aceste probleme constituie, cum am arătat, obiectul unei lucrări speciale.

Funcția artistică a tehnicii pianistice*)

de *Margareta Ionescu-Gabriel* și *Constantin Ionescu-Vovu*

Am arătat că menirea pedagogiei e să creeze echilibrul între sfera auditivă și cea motorică. Acest echilibru reprezintă o relație dialectică, *Voința creatoare nu poate exprima decît ceea ce tehnica poate exterioriza.* Decurgînd din voința creatoare, dezvoltarea tehnicii va avea drept contra-efect o mai mare desfășurare a forței creatoare, care va cere un nou salt tehnic.

Se poate pune însă aci întrebarea: trebuie oare studiat în permanență cu încordarea *întregii* voințe creatoare, a tuturor resorturilor ei? Să reluăm analiza voinței creatoare de sunet. Din cele 6 elemente, enunțate la început, vom considera că, la pian, în afara primului stadiu, simțul tonului (ca înălțime) nu are rol semnificativ. Vom restrînge componentele deci la 5. Dintre acestea primele 4 — simțul sonorității, liniei, ritmului și structurii (inteligența muzicală) — constituie *forțele formale, obiective*, ale operei, în timp ce al V-lea, forța *(voința) de expresie*, *reprezintă elementul subiectiv individual*, al interpretului.

Aci aflăm răspunsul la întrebarea de mai sus. Studiul trebuie efectuat *numai* cu participarea elementelor *obiective*, formale ale voinței creatoare. Numai astfel se poate obține forma coherentă a operei, baza expresiei subiectiv-individuale.

Principiul metodic fundamental al lucrării, preluat din mărturiile asupra pedagogiei lui Liszt, este: elevul trebuie să aibă *2 atitudini* în munca pianistică: 1. o atitudine obiectivă, *controlată* și 2. o atitudine subiectivă, *trăită*, a voinței creatoare. El trebuie să le stăpînească, să le alterneze, să poată trece oricînd, imediat, de la o atitudine la alta.

Cercetînd mai îndeaproape problemele tehnicii, ca funcție a voinței creatoare, vom analiza forțele obiectiv-formale ale acesteia din urmă. Ele se pot împărți mai departe în 3 clase: simțul sonorității, liniei și ritmului, constituie *elementele primar-formale*, din care simțul structurii, gîndirea muzicală, va construi opera ca întreg.

Să ne ocupăm pe scurt de aceste elemente primar-formale.

Sonoritatea trebuie de la bun început să stea în centrul atenției. Năzuința de a obține un ton frumos e punctul de plecare al întregului progres muzical la pian. Dar *acest ton frumos e o noțiune individuală.* Fiecare om nu poate obține decît acel ton care corespunde constituției lui fizice și psihice. Metodica individuală trebuie deci să-i dea numai indicațiile exterior-corporale strict necesare și nu să-l deruteze, printr-un sistem fiziologic aplicat uniform, mecanic.

Muzica se face însă cu succesiuni de sunete. De aceea tensiunile dintre sunete, dinamica *liniei* muzicale, trebuie să stea de asemenea în centrul atenției, ca purtătoare a sensului muzical. În piesele polifonice, conducerea conștientă a mai multor linii concomitente trebuie să fie scopul principal, mai presus decît simțul armonic. Legăturile armonice trebuie să rezulte din tendințele liniare ale vocilor. Insistarea asupra armoniei, ca element static, vertical, e dăunătoare.

Necesitatea unei *ritmici* precise nu mai trebuie subliniată. Imposibilitatea unei muzici lipsite de ritm, l-a dus pe Bülow la aforismul: „La început a fost *ritmul*", (pe care Martienssen îl completează: „... dar scopul e *linia*").

Felul în care dezvoltării acestor 3 elemente primar-formale le corespund cele 3 modalități fundamentale pianistice, se va vedea mai departe.

Examinînd modul de a acționa al corpului omenesc asupra pianului, distingem mai multe elemente fiziologice care participă la cîntat. Ele sînt: degetele, poignet-ul, antebrațul (de la cot), brațul (din umăr-omoplat), torsul (de la șold). Dintre acestea, poignet-ul ca verigă de legătură și torsul ca principală bază de sprijin, joacă un rol de seamă în *toate* modalitățile tehnice. Rămîn 3 elemente fiziologice specifice, care, prin folosirea predominantă, determină cele 3 tipuri de tehnică și care trebuiesc *toate* educate, pentru a dobîndi o tehnică organic dezvoltată.

Aci găsim că, de dragul unei corespondențe aritmetice psihofizice, se sacrifică analizarea mișcării poignet-ului, a cărui neglijare poate da loc la confuzii dăunătoare.

Desigur că, la fiecare pianist va predomina un alt element, paralel cu dominanta primar-formală a voinței sale creatoare.

Nerecunoașterea acestui adevăr a dus la disputa asupra metodelor, care fiecare afirmă a fi descoperit piatra filozofală a tehnicii. Fiecare metodă este rezultatul voinței creatoare a autorului ei, ridicată la rang de principiu universal-valabil. Punctul de vedere al lui Martienssen, prin recunoașterea acestui fapt, duce la *preluarea tuturor metodelor* într-o *metodică* cuprinzătoare, general-aplicabilă. Greșeala fiecărei metode în parte stă în *supraestimarea unui element* fiziologic în dauna celorlalte, care rămîneau nedezvoltate, neantrenate, ducînd la neîndemînarea, crisparea și în cele din urmă la neputința instrumentală. *Legea de bază* a metodicii expuse în lucrarea de față cere ca *educarea fiecăruia din cele 3 elemente fizio-*

*) Continuare din „Muzica" Nr. 7/1966, pag. 27.

logice să decurgă din unitatea și totalitatea aparatului fiziologic, în aceeași măsură ca și din unitatea și totalitatea forțelor psihice. E de asemenea, un principiu dialectic. Pentru aceasta acele 3 elemente fiziologice trebuiesc educate, fiecare în parte, în aceeași măsură. Dar, cum ?

Asupra *modului de predare* al tehnicii a domnit părerea că la bază trebuie să stea descrierea fiziologică.

Însă nici o descriere nu poate cuprinde complexitatea proceselor. Pe această cale se poate obține numai o deplasare a atenției de la esențial, adeseori cu rezultate cu totul contrare celor dorite. Se impune o altă abordare, bazată pe condiționarea psihologică a tehnicii și anume, descrierea *proceselor subiectiv-psihice*. Se pot stabili pentru diferitele elemente fiziologice, respectiv pentru diferitele tipuri de tehnică, *grupe corespunzătoare de senzații*, care determină rezolvarea corectă a procesului tehnic. Astfel, pentru fiecare modalitate tehnică, autorul descrie cîte un grup de 3 senzații de bază, compus dintr-o senzație principală și 2 secundare.

A. — Primul și cel mai mic element fiziologic sînt degetele.

Pe ele s-a întemeiat *tehnica clasică*, statică, denumită unilateral tehnică de degete. Expunerea ei sistematică a făcut-o Ad. Kullak (op. cit.). Pentru necesitatea practicii, e suficientă și cartea lui *Xaver Scharwenka* — Methodik des Klavierspiels (1907). Această tehnică prezintă în modul cel mai acut pericolul formării unilaterale a unui element, în dauna întregului.

Senzația principală e precizia deplină și exactitatea *aruncării degetului din articulația lui de bază*, fără nici o apăsare, scuturare sau rotire a brațului care *atîrnă* liniștit și relaxat din umăr.

Așa se obține acea forță a degetului care decurge din viteză.

Prima senzație secundară e că degetul lovește din unitatea brațului. Pentru aceasta e necesară *adaptarea laterală* a poignet-ului, așa ca fiecare deget să lovească din poziția musculară cea mai favorabilă, care se obține atunci cînd degetul formează o linie dreaptă cu antebrațul.

A II-a senzație secundară e încetarea imediată a activității degetului după atac. Prin aceasta se evită pericolul principal al crispării.

Pentru realizarea acestei senzații se va studia în *non legato* astfel : degetul, după atac, devine imediat pasiv, și se lasă ridicat de clapă (modalitate de studiu descrisă de Tobias Mathay — pedagog englez, foarte puțin cunoscută). Pentru a evita celălalt pericol al tehnicii clasice — lipsa de sensibilitate la calitatea sunetului — trebuie ca totuși pentru o clipă, înainte de relaxare, să existe senzația contactului cu fundul clapei.

Întrebarea dacă să se articuleze degetele de la distanță sau de lîngă clapă, e rezolvată în același spirit de moderație : aruncarea *liberă*, precedată de o *ușoară ridicare*. Articularea exagerată e denunțată, ducînd la crispări.

Cu excepția unui legato cantabil, toate varietățile din articulație sînt posibile cu această tehnică. De la molto-legato, legato (cu un ușor caracter de non-legato), prin leggiero, jeu perlé, leggierissimo pînă la non-legato (cu caracter de staccato). De asemenea e posibil un *staccato de deget*. Tot tehnicii clasice îi aparține prin senzațiile de bază și *staccato din poignet*.

Dintre elementele primar-formale ale voinței creatoare, cel mai activ e, în această tehnică, *simțul ritmic*. El prezidează educarea degetelor și poignet-ului, dar *reciproc* dezvoltarea tehnicii clasice *ascute simțul ritmic la maximum*, lucru important pentru elevii cu deficiențe de ritm. În al II-lea rînd este *simțul liniei, pe bază ritmică*, tinzînd spre contururi clare și transparente. Cel mai slab funcționează simțul sonorității.

B. — Al II-lea element fiziologic e *antebrațul*. El e folosit în primul rînd de *tehnica romantică*, extatică, Gewichtstechnik, denumită după senzația ei principală — *tehnica vîrfurilor* — expusă teoretic de Breithaupt. Autorul consideră însă că Breithaup nu e consecvent, deoarece din dorința de a face față tuturor necesităților, introduce în sistemul său elemente heterogene preluate din tehnica degetelor sau fixației. Numai în metodica unitară a celor 3 tehnici egal îndreptățite se poate expune și analiza tehnica romantică pură.

Principiul ei de bază e *relaxarea*.

Senzația principală, ca și tehnica clasică, e tot în degete, dar nu în articulația de bază, ci în *vîrfuri*, mai precis în pernița degetului. Contactul cu fundul clapei, senzația de înfundare, de modelare a sunetului cu vîrful degetului, e primordială. Articulația principală e legato cantabil, absolut. Acest *„cîntat cu vîrfurile"* se produce prin înfundarea lentă, moale, a vîrfului degetului în clapă, cu voința intensă de a scoate un sunet cald, plin, bogat. După atac, vîrful rămîne încă înfundat moale în clapă, iar degetul următor se încarcă progresiv de voința de a cînta. Prin aceasta, greutatea brațului trece treptat de pe un deget pe altul. *Legătura dintre sunete se realizează pe baza legăturii dintre vîrfuri*.

Prima senzație secundară e trecerea greutății din vîrf în vîrf de deget, prin această sensibilizare, această voință de a cînta a vîrfurilor. Trecerea greutății se face în *2 forme principale* de mișcări : *1. prin mișcări verticale, curbe, ale poignet-ului* și 2. *prin rotiri ale antebrațului* în jurul axei sale. Ambele forme sînt radical opuse tehnicii clasice, care nu admite nici un fel de mișcări ale brațului în plan vertical. De aceea nu se permite amestecarea celor 2 feluri de tehnică în studiul elevilor.

Descrierea acestor mișcări curbe și de rotație, admirabil făcută de Breithaupt (op. cit.), e cunoscută. Esențialul, însă, scapă de obicei din centrul atenției și anume faptul că nu trebuie să existe niciodată impresia că mișcarea brațului sau poignet-ului ar fi primordială. Brațul e numai o verigă de legătură între terminațiile nervoase din vîrfurile degetelor și creer. Primordialul e cantabilitatea vîrfurilor („das singende Polster"), voința lor de a cînta. *Curbele* rezultă din nevoia de a lăsa brațul în permanență întreg asupra fiecărui deget, concomitent cu necesitatea adaptării laterale a poignet-ului (mai ales în cantilenă). Alteori din necesitatea de a rotunji unghiurile mișcării, la figuri în zig-zag. *Rotirile* antebrațului sînt înrudite cu „atacul lateral". („Seitenschlag") preluat în mod greșit de tehnica statică. Ele trebuie să

pornească mai mult ca oricare din voința de cantabilitate, căci prin natura lor, sînt cele mai sărace ca rezultat sonor. Apar 2 forme de rotiri: *scuturări* alternative (ca în tremolo) și *rularea* într-o singură direcție.

A II-a senzație secundară e că aceste *curbe și rotiri ale poignet-ului* și antrebrațului au ca *prim punct relativ fix articulația cotului.* Dacă și cotul ar participa la mișcare, ar apare automat o fixare a brațului, străină acestei tehnici, al cărei caracter principal e senzația de totală relaxare a brațului, de sprijinire a întregei greutăți pe vîrful degetului. *Cotul atîrnă deci în jos.* Întrucît relaxarea e maximă, desigur cotul și brațul vor participa *pasiv* la mișcările antebrațului, ceea ce nu trebuie impiedicat, dar nici nu trebuie atras atenția asupra acestei mișcări reflexe.

În general, cercetarea aspectului fiziologic al proceselor poate ușor deveni o piedică în dezvoltarea tehnicii, care trebuie să se facă intuitiv.

Articulația caracteristică acestei tehnici e *legato-cantabile.* Dintre varietățile de non-legato, îi e propriu un portato moale. Diferite specii de staccato sînt posibile numai prin combinarea cu celelalte tehnici.

Voința creatoare e îndreptată, la studiul în tehnica romantică, spre un singur țel — *sonoritatea* frumoasă. Acest studiu conferă vîrfurilor o sensibilitate, care, reciproc, ascute sensibilitatea auzului pentru sonoritate și timbru. Linia e urmărită slab, dar ea rezultă întrucîtva de la sine, din cantabilitatea tușeului. Ritmul nu constituie aci, o preocupare.

C. *Tehnica brațului,* din umăr — tehnica expansivă — e cea mai ușor de descris și de învățat, cea mai sigură, care dă loc la început celor mai rapide progrese. A fost expusă ca singura bază tehnică de Leimer-Gieseking (op. cit.) și de Em. Frey — „Bewusst gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen" (1933).

Totuși, *aplicarea ei exclusivă prea timpurie duce la cele mai grave lezări* și crispări ale aparatului tehnic, încît tocmai aci *trebuie evitată orice unilateralitate.*

Autorul predă această tehnică în 2 forme: *o formă de studiu* — cuprinzînd senzația principală și prima senzație secundară — necesară pentru constituirea unor reprezentări clare asupra tehnicii și pentru învățarea pieselor; și *forma integrală* care, implicînd pericolul unei crispări generale, o predă *de la caz la caz.* Unii elevi o găsesc singuri, prin fixarea treptată a tehnicii vîrfurilor. Alții o găsesc numai prin studiu sistematic. Altora însă nici nu le e necesară.

Senzația principală decurge tot din vîrful cantabil al degetului, ca la tehnica romantică. Dar brațul nu mai e relaxat și greu ci, de la baza degetelor pînă la umăr, constituie o unitate *ușor fixată,* închisă în sine. Senzația dominantă e că *vîrful intră în clapă, sprijinindu-se înapoi, prin contra-efect, direct în umăr.*

Prima senzație secundară e identică primei senzații secundare a tehnicii clasice. Și aci, poignet-ul se *adaptează lateral,* încît *axa imaginară* merge *din vîrful degetului pînă la umăr,* cu o singură curbură în cot.

Forma integrală cuprinde și *a doua senzație secundară* asemănătoare celei de a II-a senzații secundare a tehnicii *romantice.*

Dacă, la tehnica de vîrfuri, punctul relativ fix era în articulația cotului, la tehnica fixației, *centrul de rotație e în umăr.* Poignet-ul nu mai e momentul cel mai important de legătură între vîrf și totalitatea brațului, ci o verigă, elastică dar întrutotul *neindependentă,* inclusă în *unitatea* ușor fixată a *brațului întreg.* Tipic pentru această tehnică e *cotul depărtat de corp.*

Prin centrarea în umăr, curbele corespunzînd tehnicii romantice vor căpăta alt aspect. Dacă acolo curbele erau verticale, acum ele se vor descrie orizontal, deasupra vîrfurilor, dinăuntrul claviaturii în afară și invers. Poignet-ul, care descria în tehnica romantică propriu-zis curbele, acum are doar rolul de a asigura deplasarea orizontală a forței. *Mișcările de rotație* se fac tot din umăr, dar ele nu apar niciodată în formă pură, ci combinate cu rotații din cot.

Ca forme de articulație, totul e posibil prin fixație, de la legato cantabil pînă la non-legato- și staccato de deget. Pe lîngă aceasta se realizează și un *staccato din umăr.*

De asemenea, aci aparține acel staccato realizat prin *tragerea degetului* înăuntru, ca la un *pizzicato,* apropiate de cel descris de Forkel ca practicat obișnuit de Bach.

Fixația joacă mare rol la salturi. Numai prin ea se poate obține precizia absolută.

Dintre elementele formale, tehnica expansivă realizează ritmica și sonoritatea la un nivel inferior tehnicii clasice, respectiv romantice. Elementul primar-formal care îi e propriu e însă redarea *liniei.* Liniștea și stabilitatea brațului fixat, dau succesiunii vîrfurilor o egalitate și o libertate a conducerii liniei, irealizabile atît pentru minuția ritmică a tehnicii clasice, cît și pentru senzualitatea agitată a celei romantice.

Iar dacă tehnica de umăr s-a dezvoltat pe baza unei educări atotcuprinzătoare a întregului aparat, dacă s-a îmbogățit cu posibilitățile psiho-fiziologice ale celorlalte tehnici, atunci ea devine cea mai bogată în posibilități de exprimare.

Înainte de a încheia, vom aminti în treacăt capitolele care abordează problemele metodicei propriu zise a predării pianului. Și aci, autorul axează întreaga muncă pe dezvoltarea voinței creatoare, ca punct de plecare al formării artistului.

El atrage în mod deosebit atenția asupra importanței pedagogiei la începători. Spre deosebire de părerile încetățenite că în faza de început ar fi destul de neimportantă calitatea predării, Martienssen arată că tocmai în această fază, copilul poate fi educat într-o direcție *artistic valabilă,* sau *total greșită.*

Dela început, pedagogul trebuie să dezvolte acel complex al copilului minune, amintit la început, în care element primordial este sfera auditivă, voința creatoare de sunet.

Martienssen îl citează pe Wieck — celebrul profesor și tatăl Clarei Schumann — care se ocupa cu o deosebită pasiune de pedagogia pentru începători. Wieck recomanda ca faza de învățare a notelor să fie cît mai tîrziu aplicată. Pînă atunci, instrumentul tre-

buie să fie o sursă de bucurie continuă pentru copil. Să fie o lume a sunetelor, pe care să o cunoască treptat şi să şi-o însuşească numai prin sfera auditivă.

Primele lecţii ar fi cunoaşterea instrumentului şi explicarea claviaturii, a diferenţierii sunetelor ca înălţime. Partea exterioară, cum ar fi atitudinea la pian, poziţia mîinii etc., se explică separat de lumea sonoră, se exersează în afara instrumentului, fără nici o grabă, pînă ce devine o obişnuinţă automată.

Deabia apoi urmează momentul cel mai important, descoperirea sunetului la pian ca atare. De exemplu, profesorul cîntă un sunet de o anumită intensitate — să zicem plin şi moale — apoi cere elevului să-şi reprezinte cu cea mai mare exactitate acest sunet. În mintea elevului, imaginea sunetului trebuie să se formeze foarte clar, cu intensitatea unei trăiri. Urmează reproducerea exactă a sunetului imaginat, pe care profesorul trebuie să o urmărească cu maximă exigenţă. Niciodată nu trebuie să se renunţe la calitatea sonoră. Astfel treptat, elevul poate fi educat ca orice sunet să existe cu precizie în mintea lui, înainte de a fi cîntat.

Pe această cale se poate dezvolta cu timpul, voinţa creatoare care va sta la baza întregii sale munci pianistice.

De o mare importanţă pedagogică e tratarea problemei *reeducării pianistului greşit îndrumat*, cu tehnica stricată.

Aceasta provine din ignorarea sau neglijarea sarcinii principale a pedagogului, care constă cum am arătat, în crearea şi menţinerea echilibrului între voinţa creatoare şi sfera motorică, singura cale ce duce la rezultate optime. La elevii greşit îndrumaţi, se va ivi o rămînere în urmă a unuia din cele două elemente, care va produce un dezechilibru, denumit de Martienssen *„disociere funcţională"*, provenind din dezvoltarea unei laturi în dauna celeilalte. În cazul acesta elevul trebuie vindecat de către profesor, care are rol de diagnostician şi medic.

Autorul deosebeşte două feluri de disocieri funcţionale: disocierea funcţională *de ordin tehnic* şi cea *de ordin artistic*.

În primul tip, sfera auditivă, latura artistică, s-a dezvoltat unilateral, aparatul tehnic rămînînd în urmă. Aceste cazuri se caracterizează printr-o redare imperfectă şi sumară a textului muzical, în ciuda existenţei unor certe predispoziţii artistice, din cauza unei tehnici defectuoase. Intervin crispările care, bineînţeles, accentuează dezechilibrul şi cu timpul limitează chiar imaginaţia artistică.

Al doilea tip e disocierea funcţională de ordin artistic, cînd aparatul tehnic s-a dezvoltat în dauna voinţei creatoare, cînd elevul are o predispoziţie la uşurinţă tehnică, fără a servi o intenţie muzicală. Autorul consideră că vindecarea acestei defecţiuni este mai problematică, deoarece acest tip de elev poate ajunge la bune performanţe tehnice, aducătoare de succese facile, datorită cărora foarte adesea el renunţă la munca de reeducare, în acest caz deosebit de grea. În plus, dacă la primul tip de disociere pedagogul se poate baza pe existenţa voinţei creatoare, ca pe un sprijin important, aci acest sprijin lipseşte.

Ca regulă, în reeducarea ambelor tipuri, deobicei considerate ca „pierdute", autorul recomandă să se pornească de la tehnica romantică, a vîrfurilor, singura capabilă să aducă relaxarea şi simţul sonorităţii, de la care se poate apoi porni în edificarea unei tehnici sănătoase. Desigur, cazurile care se prezintă în practică sînt diverse şi soluţiile trebuie să fie adecvate. Important e să se recunoască de fiecare dată — în ciuda simptomelor, ades foarte asemănătoare — cauza specifică — întotdeauna o mai slabă dotare congenitală de un anumit ordin, pentru a diagnostica precis şi a trata eficace. Aci maxima elasticitate şi inventivitate a profesorului sînt necesare, precum şi multă răbdare şi fermitate în atingerea ţelului, care e înainte de orice refacere a echilibrului între posibilităţile tehnice şi gîndirea muzicală.

In cele de mai sus am arătat principalele teze teoretice ale lui C. A. Martienssen. Departe de a încerca o cuprindere exhaustivă a cărţii sale, bogată în observaţii şi sugestii practice, în aplicări pedagogice fructuoase, atît pentru elev — de la începutul învăţăturii, pînă la nivelul de concertist — cît şi pentru profesorul de pian, ne-am limitat, pe cît a fost posibil, la a urmări dezvoltarea ideilor de bază, a celor mai bogate în implicaţii.

În mod deliberat, am lăsat deoparte capitolele referitoare la sunetul pianistic, cu combaterea tezelor lui Eugen Tetzel (atît de discutate acum cîteva decenii), sau la jocul de pedală (tratat cu aceeaşi capacitate sintetică, proprie autorului), ca şi pe cele referitoare la modul de predare pe diferite trepte, la modul de studiu (al tehnicii, ca şi al pieselor), la relaţia între artist şi opera muzicală.

Acestea ar fi adus o amplificare mare a materialului (şi aşa prea abundent), cu prezentarea unor consecinţe de rezonanţă mai limitată, ale tezelor principale.

După cum rezultă din cele expuse, autorul nu descoperă o nouă metodă tehnică, nu-şi arogă deţinerea vreunui panaceu universal, pentru crearea mijloacelor de expresie instrumentală. Principiile tehnice pe care Martienssen îşi edifică sistemul, nu-i aparţin. Ele sînt de mult cunoscute, născocite de alţii, înaintea lui. El, cel mult, le purifică, atunci cînd e cazul, de deformări sau de elementele heterogene, de natură să strice unitatea lor internă. În expunerea acestor principii, sînt citaţi pe larg autorii care le-au sintetizat definitiv la timpul lor, ades în opoziţie sau ca o corectare faţă de practica cotidiană actuală.

Autorul, o declară el însuşi în repetate rînduri, nu intenţionează să creeze o nouă metodă de pian, pe lîngă sutele existente, variante inepuizabile ale cîtorva şcoli tehnice, ci să adune acest material preexistent — dar disparat şi dispersat — într-o construcţie unitară, subsumîndu-le unui punct de vedere unic.

Totuşi, sau poate tocmai de aceea, lucrarea lasă de la început pînă la sfîrşit impresia a fi şi este într-adevăr — originală şi nouă în punerea problemelor.

În alcătuirea ei prezidează un spirit sistematic riguros, care, nefiind străin nici altor lucrări de bază

în tehnica pianului, apare totuși nou aci. Deosebirea e că în timp ce, de regulă, sistemul se constituia prin dezvoltarea deductivă a consecințelor unui principiu tehnic, aci *principiul călăuzitor e psihologico-artistic* și el își supune în mod direct și concret, mijloacele tehnice.

Pianistica privită ca un proces *predominant psihologic*, iată suflul proaspăt care animă cartea lui Martienssen. Termenii psihologici nu sînt, desigur noi, în cercetarea tehnicii pianului. Moda psihologizantă nu a lăsat neatins nici acest domeniu și s-au scris multe pagini, chiar întregi studii, pe această temă (ex. utilul opuscul al lui W. Bardas — *Zur Psychologie des Klaviertechnik).* Dar, în timp ce acolo se discută despre implicațiile psihologice ale unor acte motrice, în care mișcarea e centrul și scopul, iar procesul psihologic, e periferic, — putînd ajuta sau înfrîna execuția, — aci tehnica își capătă, în sfîrșit, adevăratul ei rol inițial, *ca mijloc de realizare, de concretizare a necesității interioare de expresie muzicală.*

Trecerea în focarul atenției a voinței interpretative, a trăirii artistice autentice, deschide o perspectivă extrem de rodnică oricărei cercetări ulterioare, întrucît aduce discuția pe singurul teren real. Într-adevăr, în condițiile enunțării unor reguli extrem de amănunțite și general-valabile, rămînea inexplicabil cum pianiști ieșiți din aceeași școală ajungeau la performanțe tehnice atît de diferite în *esența* și *calitatea* lor (ex. Eug. d'Albert, și Emil Sauer din școala lui Liszt, sau, mai recent Edwin Fischer și Arthur Rubinstein din școala modernă germană — Breithaupt). Numai pornind de la necesitatea interioară se poate explica și admite diversitatea rezultatelor și se poate realiza o tehnică într-adevăr funcțională, un bun echilibru între mijloc și scop.

Este meritul lui Martienssen de a fi recunoscut, pornind de la complexul copilului-minune (ideie cu totul nouă în pedagogie), primordialitatea impulsului artistic și — prin pătrunzătoarea analiză căreia îl supune — de a fi descoperit modul în care acest impuls își crează mijloacele fiziologice de exteriorizare, *tehnica.*

Aceasta își pierde caracterul de lucru *învățat*, din afară, devine organică și, astfel, utilă. Rolul pedagogului se schimbă de asemenea, el redevenind, din dresor, un îndrumător, ce urmărește să desvăluie și să dezvolte necesitatea de expresie, existentă în *fiecare elev* (și nu, cum se crede adesea, numai în foarte puțini) și să ajute a-și găsi *tehnica adecvată tipului psiho-estetic* căruia îi aparține.

Alături de primordialitatea voinței creatoare și decurgînd din ea, recunoașterea diferențierii între individualități și încadrarea lor într-o tipologie generală, se pare fructuoasă.

Desigur, diversitatea structurilor artistice a fost de mult observată. Considerată însă ca un dat, care mai mult încurcă, ea a fost constrînsă de fiecare școală pianistică în patul lui Procust al normelor ei tehnice și artistice, decurgînd din voința interpretativă a creatorului școlii respective. Au rezultat multe incompatibilități.

Descoperirea unei tipologii care, prin înlăturarea accidentului să surprindă esența diferențierii artistice în scheme-limită, cu infinite variante posibile, dă posibilitatea evitării acestor incompatibilități, prin adaptarea la fiecare structură psihică, a mecanismului fiziologic corespunzător.

Mai mult, autorul precizează că acest proces de adecvare nu trebuie determinat din afară, de profesor, nici pe cale rațională, nici măcar intuitiv (posibilitatea unei erori existînd oricum), însăși evoluția elevului în timp, îl va conduce spre acel mecanism care-i va fi familiar și care, predominînd, nu-i va răpi putința de a se folosi de orice altă formă tehnică va servi realizarea scopului său artistic.

Nu ne facem iluzia că tipologia lui Martienssen e singura posibilă, nici nu ne lăsăm furați de consecvența, întrucîtva naivă, a clasificărilor ternare, amintind prea izbitor de filosofia germană clasică. Dar nu putem să nu recunoaștem *instinctul artistic* care a generat ideia *varietății de mijloace tehnice,* care să slujească infinita *varietate a expresiei muzicale.* În căutarea acestei diversități, autorul se adresează tuturor marilor școli pianistice și preia critic elementul valabil al fiecăreia.

Pentru a pune la îndemîna elevului un aparat de o asemenea multilateralitate, el preconizează — și aceasta e o ideie cu totul nouă — studierea fiecărui tip de tehnică în parte, *separat și după legile sale proprii,* fără amestecuri și preluări de elemente heterogene, *indiferent de tipul căruia îi aparține elevul.* Sinteza acestor mecanisme diferite și definirea apartenenței tipologice făcîndu-se, cum am arătat, în timp și în modul cel mai organic.

De asemenea, considerăm că merită a fi reținută *metoda subiectiv-psihologică* de predare a tehnicii, prin intuirea unor senzații caracteristice, ca o cale mai sigură, mai potrivită diversității structurilor fizico-psihice ale elevilor, evitînd căutările sterile, — penibile adesea, prin inhibițiile pe care le pot genera — cărora le dă loc descrierea rațională a proceselor tehnice, bazate pe explicații anatomo-fiziologice.

În sfîrșit, ni se pare necesar a sublinia încăodată — dincolo de toate controversele pe care multe idei enunțate aici le pot suscita — principiul fundamental al lucrării, cel al echilibrului între gîndirea muzicală și realizarea exterioară, care constituie calea cea mai directă spre culmile artei, convingerea pe care trebuie să ne-o însușim, că *tehnica e muzică.*

Dezvoltarea tehnicii cîntului coral*)

de Ion D. Vicol

Oricît de capabil ar fi dirijorul, nu poate realiza lucruri valabile, dacă nu are la îndemînă un bun ansamblu coral sau instrumental.

Se știe că, în vreme ce un violonist își poate procura o vioară de înaltă calitate, un dirijor trebuie să și-o construiască singur. Acesta este un lucru greu, întrucît corul și orchestra trebuie să depășească limitele unui instrument bun și să ajungă la acel complex, cu înalte răspunderi de voință, de conștiință, de convingere, de forță expresivă.

Și pentru că ne adresăm în primul rînd dirijorilor de cor, vom trece în revistă principalele elemente ce trebuie avute în vedere cînd pornim la formarea unui ansamblu cu o bună tehnică de cînt coral.

RESPIRAȚIA

Este un element de bază în cînt. De o bună respirație trebuie să dispună atît solistul cît și întregul ansamblu.

Fără stăpînirea unei bune respirații nu ne putem gîndi la o corectă emisie a sunetelor, la o precizie în intonație, la obținerea unei voci clare, cu strălucire sonoră, la o frazare corectă, la rezolvarea după cerințele estetice-muzicale, a problemelor agogice și dinamice.

Respirația individuală și în ansamblu, cunoașterea aparatului vocal, corecta emisie a sunetelor, dezvoltarea glasului ca volum și întindere, mînuirea registrelor vocale sînt cerințe pe care dirijorul trebuie să le stăpînească în amănunt, spre a-și putea îndruma ansamblul.

Ansamblurile au, de obicei, profesori de cînt care se ocupă în mod special cu rezolvarea acestor probleme. Chiar și în acest caz, dirijorul nu este scutit de cunoașterea celor arătate mai sus, căci, în cele din urmă, lui îi revine aplicarea și punerea lor în funcție artistică.

Dirijorul va afecta la începutul fiecărei repetiții 15—20 minute pentru exerciții, urmărind obiectivele de mai sus.

Este necesar să subliniem că respirația dirijorului este angajată de prezența unei atitudini mult mai active, decît a ansamblului, atitudine gata să sugereze mișcarea, nuanțele, expresia, legate de stilul piesei interpretate.

DICȚIUNEA

Nu intenționăm a arăta aici tehnica formării unei bune dicțiuni, dar vom sublinia importanța ei deosebită în munca ansamblului coral.

Cu mici excepții corul execută lucrări însoțite de text literar. Aceste lucrări cuprind imagini poetice de care nu pot fi despărțite. Legătura dintre textul muzical și textul poetic este organică, inseparabilă.

Dicțiunea exagerată micșorează înțelesul artistic și interesul ascultătorilor iar prin aceasta frînează crearea emoției artistice, lăsînd să se transmită doar sonoritatea piesei, nu și mesajul ei complex, de idei.

Dicțiunea bună intră în trăsăturile fundamentale care caracterizează o formație corală. Ea trebuie exercitată continuu, ținîndu-se seamă de faptul că dicțiunea în cînt nu se potrivește cu dicțiunea din vorbirea noastră de toate zilele.

De aceea este necesar să nu se piardă din vedere acest adevăr artistic: nici melodie fără claritatea cuvintelor, dar nici melodie tulburată de presiunea exagerată a consoanelor, sau de expunerea demonstrativă a vocalelor.

OMOGENIZAREA ANSAMBLULUI

O interpretare valabilă nu este posibilă fără omogenizarea deplină a ansamblului.

În genere, prin omogenizare se înțelege punerea de acord a tuturor vocilor sau instrumentelor dintr-un ansamblu în ceea ce privește intonația, emisia sunetelor, culoarea, intensitatea și volumul lor, în scopul de a obține o unitate sonoră de înaltă calitate, proprie celor mai variate posibilități de înfățișare a imaginilor și sentimentelor dintr-o partitură muzicală, fără a fi tulburată sau știrbită în vreun fel oarecare de intervenția nepotrivită a unui grup de voci sau instrumente, sau chiar a unei singure voci sau a unui singur instrument.

În felul acesta, se înțelege că într-un ansamblu omogen participă toate vocile sau instrumentele cu timbrul lor specific, dar totdeauna particularitatea individuală a sonorității trebuie adaptată la sonoritatea generală a ansamblului.

O omogenizare completă se obține numai dacă adăugăm la condițiile arătate mai sus și pe aceea ca toți interpreții din ansamblu să fie unificați în ceea ce privește gradul de orientare, sensibilitate, emotivitate, forță expresivă, în așa fel încît toți să înțeleagă și să simtă ca unul și unul ca toți, și aceasta în condițiile celei mai înalte exigențe. Numai așa se poate vorbi de o omogenizare completă.

Lucrul este desigur, greu de realizat. Trebuie pricepere, metodă, muncă, răbdare și convingere deplină asupra importanței lui.

Dirijorul dornic de a se pregăti temeinic are datoria de a-și cultiva zilnic, la fiecare repetiție, simțul unei perfecte omogenizări.

*) Continuare din nr. 5—6/1964 și nr. 2/1966 ale revistei.

De asemenea, va trebui să asculte, în mod organizat, ansambluri corale și instrumentale care dispun de o perfectă punere la punct în această privință.

ELASTICITATEA ANSAMBLULUI

Omogenizarea este într-adevăr o calitate de prim ordin, cerută unui ansamblu interpretativ, dar ea singură nu poate face totul. Numai însoțită de largi și variate posibilități de elasticitate, poate deveni element complet de exprimare artistică.

Formarea elasticității cere o tehnică specială, complexă.

Ansamblul trebuie să fie capabil a exprima toate stările afective, de la cele mai subtile și variate nuanțe ale emoțiilor și sentimentelor, pînă la cele mai puternice atitudini dramatice, fără să știrbească sau să modifice negativ unitatea sonoră. Deci, tehnica ansamblului trebuie să fie în măsură a înfățișa sonor, în modul cel mai corespunzător, toate imaginile muzicale și poetice aflate într-o lucrare muzicală, indiferent de gen și epocă. Aceasta cere un mare efort tehnic și educativ, atît pentru dirijor cît și pentru ansamblu.

TEHNICA DIRIJORALĂ

Fără o bună tehnică de specialitate, dirijorul nu se poate realiza, oricît de bogate i-ar fi însușirile și cunoștințele. Prin tehnică dirijorală se înțelege stăpînirea completă a mijloacelor prin care face cunoscute ansamblului în mod clar, precis, activ, intențiile sale interpretative.

Pentru aceasta, el va porni de la exercițiile simple privind poziția corpului și mișcarea mîinilor (braț, antebraț, poignet) ca să ajungă la :

a) tactarea tuturor categoriilor de măsuri în diferite tempo-uri și nuanțe, cu mare precizie și promptitudine ritmică ;

b) pregătirea psihologică a ansamblului, avertizarea, atacul, pentru începerea execuției ;

c) independența mîinilor realizată în așa fel, încît fiecare mînă să execute mișcări variate, uneori contrare mișcărilor celeilalte mîini, dar strict legate de prezentarea unitară a piesei executate.

Printre alte exerciții, recomandăm : dirijorul să execute la pian, cu o mînă, una sau două partide corale dintr-o partitură, în timp ce cu vocea intonează altă partidă corală, iar cu mîna cealaltă dirijează piesa pusă în studiu. Aceste exerciții se vor face atît cu mîna dreaptă cît și cu cea stîngă.

d) mișcările dirijorale vor fi însoțite de atitudine dirijorală, de mimică, de avînt interpretativ, spre a deveni într-adevăr gesturi dirijorale ;

e) exercitarea continuă a simțului prevenirii ;

f) cunoașterea și rezolvarea problemelor din faza superioară a tehnicii dirijorale : psihotehnica. Aceasta cere dirijorului să stăpînească personal și împreună cu ansamblul, mijloacele de tehnică psihică, în măsură a-l face să se transpună și să exprime toate stările de natură artistică legate de concepție, de marea varietate a gradării, a sentimentelor și emoțiilor după natura nemărginită a imaginilor artistice în cuprinsul piesei muzicale.

Așa dar, procesul cunoașterii, oricît de vast ar fi, nu formează decît o premiză în complexul procesului dirijoral. Cealaltă premiză o formează forța de exteriorizare : privire, mimică, gestică, atitudine, temperament, elasticitate, sensibilitate, posibilitatea prezentării artistice a tuturor categoriilor de imagini, despre care am vorbit în paginile anterioare.

CULTURA DE SPECIALITATE

Punerea în valoare a aptitudinilor dirijorale cere în primul rînd o serioasă cultură de specialitate. Nu poți prezenta altuia cu înțeles ceea ce tu însuți nu cunoști. Nimeni nu va reuși să dezlege o partitură muzicală fără s-o deformeze, dacă nu posedă o temeinică pregătire muzicală.

Fără practica solfegierii și fără cunoașterea teoriei muzicale, construim casa de sus în jos. Necunoașterea funcțiunii elementelor armonice duce spre dibuială, spre improvizație, spre lipsă de sesizare a centrului de grupare, de tensiune, de relație, de prezență creatoare a unei succesiuni de acorduri. Fără cunoașterea contrapunctului, elocvența muzicii redată prin simultaneitate de melodii nu poate fi concepută.

Nu-i posibil să se poată pătrunde în conținutul interpretativ al unei piese muzicale, fără ghidul erudit al cunoașterii formelor. Ce este o lucrare muzicală, unde se încadrează, ce epocă, ce gen, ce legi, ce elemente au prezidat nașterea sa ; care sînt relațiile dintre aceste elemente ; ce importanță au unele față de altele, iată ce urmează să cunoască un dirijor înainte de a ridica brațul ca semnal pentru începerea unei repetiții.

Fără aceasta, lucrul cu ansamblul riscă să fie făcut la întîmplare. Ori, *întîmplarea* nu-i element de sprijin nici în învățămînt, nici în compoziție, nici în interpretare.

Pentru dirijorul de orchestră, instrumentele componente ale orchestrei, timbrul și întinderea lor, reunirea acestor timbre, tehnica lor specială, formează obiective principale de studiu înainte de a trece la pupitrul dirijoral.

Teoria instrumentelor și orchestrația orientează primii pași ai dirijorului în domeniul dirijatului de orchestră, după cum cheia deslușirii înțelesului unei partituri o dă „citirea de partituri". Citirea în toate cheile, pentru toate vocile și instrumentele, relația dintre semnul scris și sunetul real pe care-l reprezintă, raportul de poziție, de sens al tuturor sunetelor din toate acordurile sînt elemente fără care nu se poate trece dincolo de coperta unei partituri de cor, orchestră sau cor și orchestră.

Iar dacă dirijorul, ca și interpretul, vocal și instrumental, are nevoie, pentru motive practice ce țin de întinderea și timbrul glasului sau a instrumentului, să treacă o piesă dintr-o tonalitate în alta mai convenabilă, sau să citească partiturile pentru instrumentele transpozitorii, trebuie să facă apel la regulile transpoziției.

Deși transpoziția cere multe cunoștințe și multă experiență, se poate ajunge, prin exerciții îndelungate, la situația ca partiturile corale sau instrumentale să fie transpuse la prima vedere.

Pentru aceasta se cere dirijorului — de altfel ca pentru întreaga sa activitate artistică — să stăpî-

nească bine un instrument muzical, de preferință pianul.

Cunoașterea stilului epocii, a autorului și a piesei respective este necesară pentru a feri interpretarea de erori, de abateri, de superficialitate. Aceasta cere o cultură muzicală sistematică și o muncă îndelungată: multe audieri de discuri, de concerte, studii informative prin descifrarea practică a cît mai multor partituri, de la preclasici, pînă la contemporani.

Nu este destul să recunoști muzica secolului al XVII-lea sau XVIII-lea, ci trebuie să știi și prin ce anume se caracterizează, ceea ce obligă la cunoaștere a particularităților fiecărui stil, căci interpretului i se cere să se poată încadra practic în prezentarea acestor stiluri.

Cu puținul unei cunoașteri mărginașe nu poți pătrunde în marea cuprindere a muzicii, iar dacă din întîmplare ai găsi o poartă deschisă, intrînd înăuntru te rătăcești în mod sigur. Muzica este ca însăși viața: nu poți vorbi despre ea fără s-o cunoști. Ea cere timp, experiență, adîncire, cunoaștere vie, activă, pe căile cele mai variate și mai rezistente în timp.

CULTURA GENERALĂ

Pregătirea muzicală trebuie sprijinită de o cît mai variată și mai profundă cultură generală.

În domeniul muzicii, nu se poate vorbi de cunoașterea stilurilor fără sprijinul competent al culturii generale. Creația muzicală a unei epoci este legată de întreaga cultură artistică: poezie, dramaturgie, pictură, sculptură etc.

PREGĂTIRE PSIHOLOGICĂ

Dirijorul operează practic într-un domeniu deosebit de complex și sensibil. El are de orientat inteligența interpreților, memoria, sensibilitatea, emoția, sentimentele, toate nuanțele stărilor sufletești prezente în actul interpretativ. Aceasta îl obligă să cunoască îndeaproape, cultura, puterea de asociere, temperamentul, forța receptivă și forța expresivă a coriștilor și instrumentiștilor, spre a le putea educa și utiliza în scopul obținerii unor bune rezultate artistice.

Descifrarea tuturor imaginilor cuprinse într-o partitură, cuprinderea lor în dimensiunile creatoare proprii, ca și dozarea lor față de conținutul respectiv, presupune larga cunoaștere a stărilor psihologice participante la crearea unor asemenea elemente.

Iată de ce dirijorul are nevoie de o bună pregătire psihologică.

PREGĂTIREA PEDAGOGICĂ

Membrii ansamblului nu trebuiesc tratați ca niște executanți anonimi, însumați întîmplător în formația respectivă. Aceasta izolează, duce la indiferență, demobilizează. Ei trebuiesc socotiți interpreți-creatori, cu rost artistic bine definit, avînd conștiința permanentă a realizării calitative.

Așa cum dirijorul creează interpretativ pe linia sensurilor stabilite de compozitor, tot astfel coriștii sau instrumentiștii din ansamblu creează interpretativ pe linia sensurilor stabilite de dirijor.

Aceasta impune dirijorului o serie de obligații: cunoașterea oamenilor, prețuirea lor, găsirea celor mai bune metode de lucru care să-i stimuleze și să-i angajeze cu hotărîre și consecvență în practica lor artistică. Influența sa educativă trebuie să se refere la creșterea capacității lor interpretative, cît și la determinarea atitudinii etice față de artă și ascultător.

Dar, toate acestea nu se pot obține fără o bună pregătire pedagogică. Numai ea orientează sigur și eficient, întreaga acțiune practică a dirijorului. Ea îl va povățui pe dirijor cum poate să devină în fața coriștilor și a societății, exemplul omului de artă, omului de caracter, cu o conduită morală superioară, model de conștiinciozitate, de echilibru între gîndire, hotărîre și faptă.

Modest, sincer, demn, bun organizator, consecvent, fără să cultive persistențele legate de erori și stagnări, el are datoria să genereze încredere, avînt, dorință de realizări mari și utile, pasiune profesională. Educația muzicală a ansamblului stă în mîinile sale. Orizontul artistic al formației va fi acela pe care îl va deschide el.

Tactul dirijorului consolidează formația, lipsa de tact o destramă.

CONCLUZII

DIRIJORUL INTERPRET

Interpretarea înseamnă sesizarea elementelor de conținut ale unei lucrări muzicale și prezentarea lor pe căile cele mai directe, mai precise, mai expresive, în fața ascultătorilor, în scopul de a-i interesa și emționa.

Deci, cunoaștere, comparație, asociere, afectivitate, imaginație, emoție, climat psihic evoluat, tehnică și forță de exteriorizare.

Interpretarea solicită participarea tuturor însușirilor despre care s-a vorbit pînă acum; la care se adaugă pregătirea de specialitate, cultura generală, cultura epocilor cărora aparține repertoriul interpretat: poezie, roman, teatru, plastică, psihologie, pedagogie.

Acestora li se alătură în mod necesar:

— Conștiința exercitării artei în legătură cu publicul; convingerea că arta și artistul nu pot trăi decît în această corelație și că întreaga interpretare trebuie afectată acestui proces de reconfortare și educație artistică. Înțelegerea rostului societății în care trăiești, stima și iubirea pentru cei ce muncesc.

În încheiere, repetăm ceea ce am afirmat la început:

Toate însușirile caracteristice, despre care am vorbit pînă aici, sînt supuse dezvoltării prin educație — ceea ce motivează sublinierea făcută în acest capitol asupra importanței lor, scoțîndu-le în relief ca obiective principale ce trebuie cucerite prin muncă intensă pentru a ajunge la desăvîrșirea personalității dirijorului.

Talentul fără muncă și cultură se ofilește, dibuie, rămîne la nivelul mediocrității și al semidoctismului.

Talentul sprijinit de muncă și cultură capătă certitudine, dezvoltare, avînt, putînd ajunge pînă la cele mai înalte culmi ale măiestriei artistice.

NOTE

Începutul noii stagiuni este promițător în majoritatea centrelor de mare tradiție muzicală, iar previziunile ne arată unele evenimente cu totul remarcabile în desfășurarea programelor pe 1966/67 *.

Acest prodigios plan de perspectivă pe scară mondială, ca și primele ecouri ale începutului de stagiune, ne obligă să alegem doar elementele mai semnificative, urmînd a reveni — în viitor — cu noi amănunte.

Stagiunea *austriacă* de operă se va desfășura — ca și în anii precedenți — în trei sensuri distincte, fiecare din acestea constituind un nivel determinat în complexul cerințelor de public ale acestui gen. La *Wiener Oper*, baletul lui Minkus, „Don Quichote", va cunoaște concepția coregrafică a lui Nureev (de la Covent Garden din Londra), în timp ce spectacolele de sfîrșit de an vor culmina cu „Samson și Dalila" de Saint-Saëns. Menționăm că ultima reprezentație vieneză a acestei lucrări avusese loc la Viena în stagiunea 1907/1908 sub bagheta lui Gustav Mahler ; or, revenirea după șase decenii (dirijor André Cluytens, în rolurile principale James McCracken și Grace Hoffmann) a stîrnit, încă de la primul anunț, un interes deosebit. În continuare, „Povestirile lui Hoffman" în regia lui Otto Schenk (conducerea muzicală Josef Krips) vor constitui un fel de „tranziție" spre activitatea primului trimestru al anului următor, cînd Karl Böhm va prezenta publicului vienez „Vasul fantomă" (în montarea lui Wieland Wagner), „Nunta lui Figaro" (regizor Leopold Lindtberg) și un „Don Giovanni" cu totul inedit, avînd ca protagonist pe Cesare Siepi. Reamintim aici că binecunoscutul bariton al lui Metropolitan Opera din New York este precedat, cu ocazia acestui turneu, de o „reclamă" compromițătoare cu totul nejustificată ; într-un fel, Siepi apare ca victimă a dezavantajului pe care-l comportă atitudinea de „unul pentru toți". Iar antecedentele sînt, în bună parte, cunoscute : cu ocazia turneului efectuat de Metropolitan la Paris (în cadrul Festivalului „Théâtre des Nations", iunie 1966) cele două opere prezentate — „Bărbierul" și „Nunta lui Figaro" — au recoltat fluierăturile și huiduielile parizienilor, în ciuda condescendenței americane față de literatura lui Beaumarchais. Chiar numai o sumară spicuire a criticii făcute de Antoine Goléa, ne poate arăta jalnica prezentare a echipei de la *Met'* : dirijorii Schippers și Leinsdorf au fost cu mult sub așteptări (se semnalează efecte „dure" și chiar un „tempo funebru"), în timp ce Rosina (Roberta Peters) exhiba o mimică de bîlci și o coloratură forțată, iar contesa (Lucine Amara) greșise de la bun început accentele, bucurîndu-se de permanentul acompaniament al galeriilor. În mijlocul acestui dezastru, stoicismul lui Figaro (Cesare Siepi) a fost demn de toată admirația ; dar (fama ubique !) excelentul bariton are de tras ponoasele egidei pe care o reprezintă — chiar și în stagiunea vieneză 1966/67.

În ce privește *Theater an der Wien*, stagiunea s-a deschis la 29 septembrie cu „Heimweh nach St. Pauli" de Lotar Olias (în interpretarea ansamblului din Hamburg), continuîndu-se cu cîteva din piesele semnificative ale repertoriului situat la granița dintre operă și operetă. Menționăm „Regele și Eu" de Richard Rodgers, după romanul „Ana și regele Siamului" de Margaret Landon (și nici aici nu s-a reeditat fulgerătorul succes al premierii din 1965/66 de pe Broadway, datorat cuplului Yul Brynnen și Gertrude Lawrence), apoi un divertisment intitulat „Polterabend" (muzică și libret de Georg Kreisler) precum și o nouă „Văduvă veselă" cu Johannes Heesters (Danilo) și Topsy Küppers (Valencienne). Singurul eveniment mai remarcabil al acestui teatru muzical pare a fi însă „Happy End" (Kurt Weill) avînd ca protagoniști pe Vera Tschechowa și Klaus Löwitsch. Succesul prevăzut a și determinat de-altfel o serie de contracte pentru un turneu în Elveția și Germania în vara anului viitor.

La *Kammeroper* (pentru care datele stagiunii sînt cuprinse între 24 noiembrie și 4 mai), amatorii de „rarități" ale genului vor putea audia, pe lîngă *Bărbierul* lui Paisiello, și *Văduva răutăcioasă* de Wolf-Ferrari, și două spectacole Donizetti *(Rita* și *Il Campanello)*.

Peisajul vieții muzicale austriace se completează (în liniile mari pe care le putem schița aci) cu un turneu al formației organistice Wolfgang von Karajan (fratele cunoscutului dirijor), al cărui itinerar va cuprinde în stagiunea aceasta Canada și Statele Unite, cu un program axat exclusiv pe „Arta fugii", în prelucrare pentru trei orgi (executanți : Hedy și Wolfgang von Karajan, Hans Andreae). Reamintim că într-un turneu similar, în stagiunea trecută, s-au prezentat lucrări de Hofhaimer, Mozart și Franz Schmidt.

În sfîrșit, două evenimente pentru publicul televiziunii : o transmisie cu *Bocaccio* de Souppé (sub auspiciile „Wien-Film", cu Peter Minich, Eleonore Bauer și Monique Lobasa) precum și o coproducție austro-germană a studiourilor de la Rosenhügel *(Thalia)* cu „Lacul lebedelor". Sub bagheta lui John Lansbury (dirijînd Filarmonica vieneză) și în interpretarea coregrafică a cuplului Margot Fonteyn și Rodophe Nureev de la Covent Garden (decoruri Nicholas Georgiadis), pelicula tehnicoloră de cca. 60.000 de metri va constitui un adevărat eveniment artistic.

Ca activitate educativă mai menționăm matineele literar-muzicale organizate de Operă (versuri de Erich Kästner, un program Brecht interpretat de Theo Lingen și Blanche Aubry etc.), în cadrul cărora își vor da concursul o serie de ansambluri străine, ca baletul din Praga (cu „Sărbătoarea primăverii" și „Dansuri slave") sau maeștrii chansonettei franceze, cunoscuții *Frères Jacques*.

Repertoriul de la *Konzerthaus* nu este nici el mai prejos, prevăzîndu-se un număr de șapte cicluri extrem de interesante. Astfel, *ciclul Dvořak* (dirijor Zdenek Kosler) va cuprinde 8 seri la care își vor da concursul orchestrele simfonice din Praga și Viena, precum și violoncelistul sovietic Mstislav Rostropovici. În continuare, *ciclul secolului XX* va reuni — deasemenea în 8 seri — arta dirijorală a unui Lorin Maazel, Hans Swarowsky, Milan Horvarth, Bruno Maderna și Robert Heger. Alt ciclu este închinat *soliștilor*, pe estrada de la Konzerthaus urmînd a evolua Edith Peinermann, Leonid Kogan, Jörg Demus, Zino Francescatti, Nikita Magaloff ș.a. *Ciclul cvartetelor* va cuprinde recitalele oferite de „Lasalle" (SUA), „Tatrai" (Budapesta"), „Amadeus" (Londra), „Vlach" și „Smetana" (Praga). Acest din urmă ciclu este legat de acela al *matineelor de cameră* (dirijori : Argeo Quadri, Hans Gillesberger, Carlo Zecchi, Armin Brunner etc.) precum și de cele două „gemene" : *muzica de orgă* (soliști : Kurt Rapf, Mario Claire Alain, Catharina Crozier etc.) și *J. S. Bach* (în interpretarea cunoscutului ansamblu „Concentus Musicus"). Menționăm în mod deosebit ciclul 6 *(Seria)* realizat de ansamblul de muzică contemporană „Die Reihe".

Și în stagiunea *germană* de operă, activitatea este împărțită între *Staatsoper* (în localul de pe Unter den Linden) și *Kammeroper* (folosind fermecătoarea sală în stil baroc, „Apollo"). O pondere considerabilă este acordată muzicii bazate pe scrierile lui Brecht, cum ar fi opera „Puntila" de Paul Dessau (după romanul „Domnul Puntila și sluga sa Matti") în pre-

---

* *După :* Music Educators Journal (iunie-iulie 1966), Peters Nachrichten (Nr. 5/1966), Opera (vol. XVII Nr. 7/1966), Information-Pressestelle der Deutschen Staatsoper (Nr. III—IV/1966), Queens College Publications (iulie 1966), Buletinul informativ al Uniunii Compozitorilor din URSS (Nr. 5/1966), Hudební Rozhledy (Nr. 13/1966), Informations d'Autriche (Nr. 25, 26 și 27/1966), Neue Zeitschrift für Musik (an. 127, Nr. 7—8/1966), Music and Musicians (Nr. 8/1966). —

mieră la 15 noiembrie sub bagheta lui Otmar Suitner, regia fiind semnată de Ruth Berghaus. În rolurile principale: Reiner Süss, Irmgard Arnold, Kurt Rehm. În același sens, turneul Operei de Stat în Danemarca (primăvara 1967) va cuprinde și opera „Cele 7 păcate capitale ale micilor burghezi" (Brecht-Weill). O nouă operă de Robert Hanell, „Esther", a inaugurat stagiunea berlineză la 10 octombrie, sub conducerea muzicală a compozitorului și în concepția regizorală a lui Heinz Rückert. Un frumos succes au avut Edda Schaller, Heinz Reh și Rudolf Christoph.

Restul spectacolelor (cuprinse între 13 ianuarie și 12 aprilie) constituie — în mare — reluarea repertoriului stagiunii trecute. Ca noi înscenări menționăm: *Cavalleria* și *Paiațe* (dirijor Ernst Märzendorfer, regia Erhard Fischer), *Electra* (dirijor Otmar Suitner, regia Wieland Wagner), *Frumoasa adormită* (dirijor Joachim Freyer, regie și coregrafie Lilo Gruber) — în sfîrșit, *Orfeu* de Monteverdi (în regia lui Erhard Fischer, conducerea muzicală Helmut Koch).

Ceea ce reprezintă însă un aspect mai aparte al stagiunii este cea de-a X-a ediție „Berliner Festtage" cunoscînd trei interesante premiere în interpretarea ansamblului de la „Maurul din Veneția" de Boris Blacher, „Doamna și inorogul" de Jacques Chailley și „Vulpea" de Igor Stravinski. Pe de-altă parte, ca o simetrie temporală, încheierea stagiunii prevede (pe lîngă turneul danez pe care-l menționasem) și o deplasare la festivalul „Toamna la Varșovia" (1967) cu „Wozzek" și „Condamnarea lui Lucullus" (Paul Dessau). În fine, o încheiere de stagiune cu *Arabella* (R. Strauss) cu concursul sopranei Wilma Lipps din München și în regia profesorului Rudolf Hartmann din Viena. Reluarea *Nibelungilor* (dirijor Otmar Suitner, cu Gottlob Frick în rolul Hagen) a constituit o surpriză plăcută a stagiunii, pregătind oarecum „sufletește" participarea instituției la Festivalul de la Bayreuth (1967) cu o delegație de peste 70 de artiști. Mai menționăm două premiere cu totul inedite — un *Turandot* (Puccini) cu Heinz Fricke la pupitru și sub regizoratul lui László Vámos, precum și opera *Masaniello* (Reinhard Keiser) pusă în scenă de Heinz Rückert avînd ca dirijor pe Helmut Koch.

În privința spectacolelor de la sala „Apollo" *(Kammeroper)*, relevăm aci „Nunta lui Figaro" sub conducerea muzicală a lui Otman Suitner și în regia cunoscutului cineast Viktor de Kowa. Ca fapt în sine, *Nunta* ar fi fost o reluare destul de obișnuită; însă ceea ce ne pare interesant este prezentarea ambelor versiuni — *germană* și *italiană*. Or, cercetînd planul de repertoriu al operei berlineze, putem constata că acest lucru s-a realizat și pentru „Don Giovanni" cît și „Cosi fan tutte". Este într-adevăr un efort în plus, dar care pune la dispoziția publicului cunoscător echivalentul a două interpretări aproape diferite.

O activitate interesantă (și doar *aparent* anexă!) o constituie însă concertele simfonice și de cameră ale orchestrei operei. Lucrul acesta este practicat din ce în ce mai mult de formațiile de operă din toată lumea, iar avantajele profesionale sînt apreciabile, în afară de prestigiul de artă propriu-zis. Astfel, concertele *simfonice* cuprind — pentru stagiunea 1966/67 — o serie de 10 concerte (între 23 septembrie și 16 iunie) avînd ca dirijori, în afară de Otmar Suitner și Heinz Rögner, pe Sergiu Celibidache, David Oistrach (care va apărea și ca solist în cadrul aceluiași concert, la 10 martie 1967), Paul Klecki, Arvid Jansons și Tokashi Asahina. Ca soliști, își vor da concursul — *în afară de David și Igor Oistrach* — pianistul Wilhelm Kempff (într-un program cuprinzînd — într-o singură seară! — *Concerto grosso* în fa major Nr. 9 op. 6 de Händel, *Concertul în do minor* KV 491 de Mozart și *Concertul în la minor* de Schumann), apoi altista pragheză Vera Soukupova și pianistul japonez Takahiro Sonoda. Concertele de *cameră*, în număr de 11 (între 16 octombrie și 28 mai) se vor bucura de participarea violonistei Elise Cserfalvi (Lausanne), a pianistei Bella Davidovici (Moscova) precum și a clavecinistei Zuzana Ružičková (Praga) — iar ca formații de cameră, cvartetele *Novák* (Praga) și *Prokofiev* (Moscova) precum și *Trio-Suk* din Praga. Repertoriul este, ce-i drept, limitat la piesele tradiționale în care R. Strauss, Ravel și Dvořak își dispută extremele de contemporaneitate; totuși, cele cîteva excepții — cum ar fi *Sărutul zînei*, *Pulcinella* și *Concertul* pentru pian și suflători de Stravinsky, sau *Noaptea transfigurată* de Schönberg (dirijori: Celibidache, Klecki și Suitner) — sînt considerate ca o abordare prudentă a repertoriului contemporan.

Bilanțul concertelor „Henry Wood Promenade" (despre a căror a 72-a ediție relatasem într-un număr anterior) s-a prezentat peste așteptări. Astfel la „Royal Albert Hall" s-au perindat 11 orchestre engleze și una de peste hotare (Radioteleviziunea sovietică) iar bagheta a trecut, rînd pe rînd, prin mîinile a 25 de dirijori, din care 14 străini — și menționăm aici doar nume mai reprezentative ca: Leopold Stokowski, Ghenadi Rojdestvenski, Jascha Horenstein, Norman Del Mar, Pierre Boulez, Günther Schuller, Walter Süsskind ș.a.

Totodată, *Royal Choral Society* de sub conducerea lui Sir Malcolm Sargent își anunță cea de-a 96-a stagiune (între 1 decembrie și 9 martie) cu un program — găzduit tot la „Royal Albert Hall" — cuprinzînd lucrări de Händel, Delius, Verdi, Berlioz, Elgar și Beethoven.

În fine, *Covent Garden* și-a deschis stagiunea la 5 septembrie cu o serie de spectacole ale baletului „Kirov"; în program: Lacul lebedelor, Giselle, Chopiniana, Gaianeh, Taras Bulba, Frumoasa adormită, Cinderella, Baiadera, Simfonia Leningradului și Divertismente.

Acest eveniment a reamintit publicului londonez o aniversare culturală de mare prestigiu: două secole de activitate a Teatrului Mare din Moscova. Într-adevăr, în martie a.c. cunoscutul „Balșoi Teatr" a împlinit 19 decenii de existență, impunîndu-se în viața muzicală internațională ca un autentic *etalon* al festivalului de artă.

Evocînd această aniversare, presa sovietică sublinia cele două linii mari de orientare ale repertoriului — pe de-o parte filonul tradiției ruse (de la „Susanin" și „Godunov" pînă la „Spărgătorul de nuci" — marcînd un drum creator de o vigoare neobișnuită), pe de-alta acel permanent „pas al vremii" care reprezintă tinerețea eternă a vechilor instituții de artă: creația universală, clasică și contemporană. Este o realitate binecunoscută că patrimoniul occidental al genului a fost în permanență prezent pe scena acestui teatru, de la Mozart, Bizet și Wagner pînă la Saint-Saëns și Britten.

O retrospectivă a stagiunii 1965/66 ne arată montarea a 25 de opere și 26 de balete, fiind de relevat faptul că 16 din aceste 51 de titluri au cuprins creația sovietică — menționînd aici doar operele „Decembriștii" și „Război și pace" precum și baletele „Romeo și Julieta", „Floarea de piatră" și „Poemul eroic".

Este o aniversare ce se poate mîndri cu realizări impresionante; o trupă permanentă de aproape 1000 de oameni (vîrsta medie 35 de ani!) și o armată de peste 2000 de colaboratori — cifre care, numai prin simpla lor enunțare, depășesc orice altă organizație similară din lume. Acesta este climatul în care au crescut și s-au afirmat maeștrii genului, o Plisetskaia, Maximova sau Besmertnova, un Petrov, Andjaparidze și Pokrovski. Un număr de 50 de spectacole în fiecare lună a stagiunii, precum și 8000 de spectatori

pe seară în cele două săli ale teatrului, toate acestea sînt date ce depășesc simplul interes statistic, însoțind — ca o permanentă recomandare — ansamblul în toate deplasările sale pe meridianele lumii, din Franța și Anglia pînă în Canada, Statele Unite și Australia. Și solicitările sînt mari : numai în decursul lunilor aprilie-iunie 1966, „Balșoi Teatr" a efectuat trei turnee în Statele Unite și Canada, în timp ce scena moscovită a găzduit, la rîndul ei, producțiile unor mari talente ca Warrent, Heinz, Daydé, Renaud sau Gulielmi. Semnalînd efectul „contagios" al artei baletului rus, numeroși cronicari occidentali menționează o adevărată renaștere a activității coregrafice în unele centre culturale vizitate de ansamblul sovietic.

Pentru stagiunea 1966/67, repertoriul va fi îmbogățit cu o serie de noi montări, din care desprindem operele „Mazzepa" (Ceaikovski) și „Fortăreața din Brest" (Molcianov), alături de baletele „Spartacus" (Haciaturian) și „Assel" (Vlasov) — în afară de o nouă înscenare „Butterfly", sub bagheta lui Rojdestvenski, regia fiind semnată de Pokrovski, în concepția scenografică a lui Rindin.

★

Ca și planul de stagiuni, proiectele de manifestări internaționale cuprind și ele termene mai mult sau mai puțin îndepărtate în timp, permițînd astfel o mai bună organizare precum și o popularizare internațională mai eficientă.

Rînd pe rînd se sting ecourile marilor întîlniri ale acestui sfîrșit de an — întîlniri care trecuseră pe primul plan în perioada de calm a vieții stagiunilor, și care cedează acum primatul pulsației concertistice renăscute. Fie că e vorba de *cursuri* (ca de pildă „Musik und Geist" de la Schloss Weidenkam, 1—12 septembrie) sau de *Zile festive* (ca acelea de la Kassel, dintre 7 și 9 octombrie), preocupările se îndreaptă acuma spre sfîrșitul stagiunii curente, 1966—1967.

Festivalul de la Viena urmează a reuni, în 1967, teatrele de operă din Praga, Budapesta și Zagreb, sub denumirea de „Danubius" ; menționăm doar o primă audiție cu *Orfeu* de Haydn, în interpretarea unor artiști ca Joan Sutherland și Nicolai Gedda. Și tot aici, viața concertistică va oferi un ciclu Mahler (prilejuit de cea de-a 90-a aniversare a lui Bruno Walter), concertul inaugural dat de Wiener Philharmoniker de sub conducerea lui Leonard Bernstein urmînd a cuprinde *Simfonia a II-a* (do minor) de Mahler.

În strînsă legătură cu această întîlnire vieneză, se va desfășura *Festivalul de la Bregenz* (între 20 iulie și 20 august 1967) în cadrul feeric al scenei amplasate chiar pe lac. Programul provizoriu (mai degrabă un *proiect* în momentul de față) cuprinde, între altele, „Țar și dulgher" (Lortzing), „Seherezada" (Rimski-Korsakov), iar la *Stadthalle* „Copélia" (Delibes) precum și „Căsătoria secretă" (Cimarosa) la *Theater im Korn*. Deasemenea trei concerte simfonice, recitaluri de lieduri precum și două concerte de cameră la Feldkirch, Hohenems și Bludenz.

O manifestare de mare prestigiu o constituie, fără îndoială, concursul internațional *Marguerite Long-Jacques Thibaud*, care va avea loc la Paris în vara anului viitor. Destinată tinerilor pianiști și violoniști din toate țările, această competiție a cunoscut o ascensiune continuă din anul 1943 pînă astăzi, statornicind o adevărată tradiție de probitate și seriozitate profesională.

Concursul este deschis — ca și în celelalte ediții — pianiștilor și violoniștilor din toată lumea, născuți între 1 ianuarie 1935 și 1 ianuarie 1952, filiera competițională prevăzînd două probe eliminatorii și o etapă finală. Notăm că prima „piatră de încercare" a măiestriei pianistice este *„Sonata op. 35* în si bemol minor (părțile 1 și 4) de Chopin, constituind un adevărat *testament* artistic al regretatei muziciene, sub egida căreia au fost inițiate aceste concursuri acum 23 de ani în urmă." ...Nu orice pianist bun este în stare să cînte bine această sonată" — obișnuia ea să afirme, reluînd astfel o exigență devenită tradițională în arta marilor interpreți ai pianului, Busoni, Sauer, Kempff.

Dezvoltarea Operei bulgare

În Bulgaria opera s-a născut aproape în același timp cu primele manifestări ale muzicii profesionale. Cauzele trebuie căutate nu numai în bogata și îndelungata tradiție a cîntecului popular bulgar, în muzicalitatea și calitățile vocale cu care natura i-a înzestrat pe bulgari, ci, în ceea ce privește arta interpretativă — în practica foarte caracteristică de a îmbogăți reprezentațiile teatrale cu acompaniament muzical. Nu putem vorbi de începutul operei bulgare fără a aminti de acele serate teatralo-muzicale, în care se cîntau arii și duete din opere străine, de concertele în aer liber ale fanfarelor militare, care aveau în repertoriul lor totdeauna uverturi la diferite opere, ca și de activitatea societăților muzicale corale, care deasemenea aveau un repertoriu bogat din aceleași opere. Toate aceste manifestări, combinate cu activitatea unor trupe străine ce vizitau Bulgaria și dintre care cea mai mare importanță o are pentru noi trupa de operă condusă de Massini — au pregătit de fapt crearea teatrului de Operă, independent și permanent, în Bulgaria. Istoricul lui cuprinde și existența „Trupei de operă dramatică" din Sofia, din anii 1891—1892 care, sub conducerea lui Dragomir Kazakov și cu colaborarea cîtorva cîntăreți, mai ales cehi angajați cu contract, ca și cu participarea Societății corale italiene din Sofia, au pregătit unele opere care s-au reprezentat parțial sau în întregime. Pînă la 1908, an care după părerea tuturor este socotit ca dată a nașterii teatrului bulgar de operă, se poate vorbi doar de continuarea tradiției „seratelor muzicale", a concertelor fanfarelor militare și a corurilor căminelor culturale, ca și de includerea unor potpuriuri din opere sau a unor prelucrări de arii celebre în repertoriul multora dintre artiștii instrumentiști bulgari ce dădeau concerte. Singura „rîndunică" cu care însă nu s-a făcut primăvară, a fost spectacolul de la Kazanlîc din anul 1900, cînd s-a prezentat prima producție de operă bulgară „Sărmana" de Emanoil Manolov, libretul fiind luat din poezia cu același nume a lui Ivan Vazov.

În primăvara anului 1907 au sosit din Rusia, într-un turneu artistic cîntăreții Constantin Mihailov-Stoin (societar al teatrelor imperiale ruse, bulgar originar din Basarabia, Ivan Vulpe — și soția sa Bogdan Ghiuzeleva — Vulpe, și ei de origină bulgară, ultima fiind cea dintîi soprană bulgară. Autoritatea, condeiul și talentul organizatoric al lui Mihailov-Stoin i-au asigurat succesul într-o luptă grea și îndelungată, al cărui rezultat a fost crearea teatrului național bulgar de operă. După o lungă polemică dusă în presă — împotriva și pentru înființarea unei opere în capitala Bulgariei — s-au întîlnit la Sofia în vara anului 1908 cîntăreții de operă Dragomir Kazakov, Dimităr Popivanov, Katia Stoianova, Mara Vasileva, Stoian Nikolov, Zlatka Kurteva, Jelio Mincev, dirijorii H. Wisner, T. Hagiev ca și maeștrii de cor Dobri Hristov și K. Ramadanov. Așa a luat ființă Societatea operei bulgare, care a dat un prim spectacol la 18 octombrie 1908. Luau parte zece cîntăreți profesioniști, orchestra de suflători a regimentului I de cavalerie (mai tîrziu regimentul VI de infanterie), și un ansamblu coral din elemente ale corului bărbătesc „Rodna pesen" (Cîntecul popular). Primul teatru bulgar de operă fusese creat.

De aici înainte drumul e deschis. Este vorba de perioada de pionerat, perioadă glorioasă, în care dezvoltarea operei bulgare s-a făcut în condiții materiale — și în mare măsură sociale — deosebit de grele. Caracteristică pentru orientarea și înaltul patriotism de care au dat dovadă membrii Societății bulgare de Operă a fost stagiunea 1910—1911. Pînă la această dată aproape toate operele se reprezentau în limbile rusă și italiană, iar repertoriul era exclusiv rus sau occidental. În această stagiune din inițiativa lui Mihailov-Stoian, s-a reprezentat prima operă națională bulgară — „Sărmana", și în aceeași stagiune au fost înscrise în repertoriu alte trei noi opere bulgare care alcătuesc de fapt și primul fond național al creației bulgare în acest domeniu. Este vorba de „Kamen și Tena", de Ivanov Kauțki, după poemul cu același nume al lui Ivan Vazov, „Borislav" de Gheorghi Atanasov-Maestro, după piesa cu același nume de Ivan Vazov și „Tahir fugarul" de Dimităr Hagi Gheorghiev, după libretul lui Mihalaki Gheorghiev. Treptat și pentru diferite perioade de timp au făcut parte din Societatea de operă bulgară o serie de străluciți cîntăreți și regizori ca: Petăr Raicev, Ștefan Makedonski, Ana Todorova, Hristina Morfova, Svetan Karolev, Maria Milkova-Zoiotovici, Diana Gherganova, regizorul Hristo Popov, maestrul de balet Peșo Radoev, și dirijorii G. Atanasov-Maestro, M. M. Zlatin ș. a. Opera trece printr-o intensă viață de creație, bogată în proiecte și speranțe dar cu mijloace materiale și de cadre destul de limitate. Aci debutează artiști, dirijori și regizori și vin în vizită ansambluri cunoscute pe plan mondial. Opera Comică de la Paris, Opera din Belgrad și altele.

În iulie 1921 Sobrania a votat un proiect de lege prin care Opera a fost trecută în bugetul statului. Această dată marchează a doua perioadă din dezvoltarea ei, perioadă care ține pînă la revoluția populară din septembrie 1944. Paralel cu condițiile îmbunătățite de muncă se înființează teatre de operă într-o serie de orașe din provincie și se poate vorbi de o anumită linie în conducerea artistică a Operei naționale din Sofia. Renumele internațional al Operei bulgare crește: Ana Todorova a fost multă vreme societară a Operei Mari din Paris. Petăr Raicev a fost invitat în toată lumea, Țvetana Tabakova a cîntat la Londra în „Prințul Igor" alături de Șaliapin, Mihail Popov, Hristo Brămbarov, Săbcio Săbev, Ilka Popova (care deasemenea a cîntat multă vreme pe scenele diferitelor opere din Franța), Katia Spiridonova ș. a., ca și o serie de alți cîntăreți bulgari printre care Liubomir Vișegonov, R. Arie, Ivan Petrov, L. Velickova-Velici, Nadia Svilarova, M. Frateva, Dorita Boneva, Mariana Radeva, Liubomir Pancev și alții și-au petrecut cea mai mare parte a activității lor pe scenele străine ca Opera Metropolitan, Opera de Stat din Viena,

Scala din Milano ș. a. Tot în această a doua perioadă au fost puse în scenă pentru prima oară operele bulgare „Ghergana", „Țveta" și altele de M. Atanasov, „Salambo" și „Împărăția femeilor" de Veselin Stoianov „Țarul Kaloian" de Pancio Vladigherov, „Cei nouă frați ai Ianei" de Liubomir Pipkov și altele, care alcătuiesc de fapt fondul clasic al creației bulgare de operă, jucîndu-se și astăzi pe scenele bulgare. Un rol de seamă în dezvoltarea multilaterală a teatrului bulgar de operă l-au jucat și o serie de cîntăreți celebri ca Șaliapin, Ada Sari, Tito Schipa, Georges Till, Max Lorentz, Arta Florescu, M. Karozio, Z. Kuntz, de dirijori ca de pildă Isaia Dobroven, ca și de ansambluri complete — Opera Comică de la Paris, Teatrul „San Carlo" de la Neapole, Opera de stat din Hamburg ș. a., care au dat spectacole pe scena Operei bulgare.

9 Septembrie 1944 a deschis noi perspective și a creat posibilități mari și variate pentru dezvoltarea creației muzicale-scenice bulgare și pentru desăvîrșirea artei interpretative. Rînd pe rînd au luat ființă și au parcurs un drum creator cele patru teatre de operă de stat: cea de la Stara-Zagora (care exista din 1925 sub numele de Opera raională din sudul Bulgariei), și cele din Varna, Ruse și Plovdiv. Opera Națională din Sofia dispune acum de o nouă clădire și are de rezolvat noi sarcini. Se crează treptat în aceste teatre colective puternice de regizori și de cîntăreți. An de an, arta operei naționale, a operetei și a baletului fac dovada creșterii lor. Ultima trecere în revistă pe plan național (1962) a evidențiat un nivel atît de înalt al operelor din provincie, încît se poate vorbi de succese artistice comparabile cu cele realizate în capitală sau la alte teatre din provincie. Pe scena lor au crescut cîntăreți de celebritatea tenorului Nikola Nikolov, a Margaritei Lilova (azi solistă a Operei de stat din Viena), a lui Asen Selimski, Maria Bohacek, Todor Kostov, Evelina Stoițeva, Ivan Dimov ș. a. În același timp, la Sofia, paralel cu o serie de cîntăreți maturi din generația mai veche ca Mihail Popov, Brîmbarov ș. a. a apărut o altă generație, mijlocie, de artiști talentați ca: Ilia Iosifov, N. Afeian, L. Bareva, K. Popova, G. Ghenov, L. Godurov ș. a. În fruntea lor se situează la distanță, cunoscuți prin celebritatea lor pe plan mondial, Nikolai Gheaurov, artist al poporului, ca și tenorul Dimităr Uzunov, soprana Iulia Viner, alții mai tineri ca Raina Kabaivanska (solistă la Scala din Milano), Nikolai Ghiuzelev, Dimităr Petkov, Milkana Nikolova, Pavel Ghergikov și alții.

Foarte larg și bogat este și repertoriul teatrelor noastre de operă — cinci de stat și trei de amatori. Se joacă în special repertoriul italian, rus, francez și german din secolul al XIX-lea și din ce în ce mai mult creația contemporană — Britten, Menotti, Șostakovici, Prokofiev, Bartok. Creațiile bulgare de operă de după 1944, împreună cu cele jucate mai înainte — 19 opere noi, alcătuesc fondul de aur al Operei bulgare. Printre ele se disting operele lui Liubomir Pipkov — „Momcil" și „Antigona 43", a lui Marin Goleminov — „Ivailo", operele „Lud Ghidia" „Albena", „Noapte de iulie" de Paraschev Hagiev, „Petăr cel hîtru" de Veselin Stoianov, „Meșterul de la Boiana" de K. Iliev ș. a. Vorbind în general aceste opere, împreună cu cele anterioare, merg pe două linii fundamentale: pe cea istorică și pe cea a vieții populare (lirică sau fantastică). Pe tematică contemporană s-au compus în ultimul timp trei opere: „Antigona 43" a lui Liubomir Pipkov, „Noapte de iulie" a lui Paraskev Hagiev și „Pod" de Al. Raicev. Construite pe subiecte luate din rezistența împotriva fascismului — este vorba de ultima ei etapă — aceste trei opere trasează un drum mai personal în creația noastră de operă, în ceeace privește tematica precum și mijloacele de expresie, apropiindu-se de cele mai interesante căutări ale creației muzicalo-scenice pe plan mondial.

ROZALIA BIX

Festivalul de muzică ușoară de la Sopot

Festivalul Internațional de muzică ușoară de la Sopot, organizat anual cu începere din 1961, a ajuns anul acesta la a VI-a ediție. Ca de fiecare dată, în cadrul festivalului a avut loc un concurs de interpretare și unul de creație, ambele supuse aprecierilor unui juriu internațional. Participarea numeroasă a cîntăreților și a membrilor juriului, veniți la Sopot din cele mai variate colțuri ale lumii, dar mai ales nivelul artistic al interpretărilor și al lucrărilor prezentate, au contribuit la consolidarea prestigiului festivalului, considerat la ora aceasta printre principalele manifestări de acest gen din Europa. Deciziile juriului, exprimate în palmaresul final, ca și modul de desfășurare a concertelor, impun unele comentarii legate de perspectivele dezvoltării muzicii ușoare pe plan internațional. Dar mai întîi cîteva cuvinte despre orașul festivalului și despre modul de organizare al celor două concursuri.

Situat pe malul Mării Baltice, într-un cadru pitoresc, Sopot se află la mijlocul drumului între două mari porturi poloneze, Gdansk și Gdynia, care tind să se contopească, cu vremea, într-un unic centru urban de peste 500.000 de locuitori, înglobînd și localitățile intermediare. Stațiune balneo-climaterică de renume internațional, Sopot primește anual vizita a numeroși turiști polonezi și străini, al căror program include de regulă, în afara curei heliomarine, vizitarea celor două porturi alăturate, audierea unor concerte de orgă în catedrala Oliwa — impresionant monument arhitectonic datînd din secolele XIII—XIV — și, în luna august, participarea la festivalul internațional de muzică ușoară.

Concertele din această perioadă au loc într-un teatru de vară cu 4.000 locuri — „Opera lesna" (Opera din pădure) — situat, după cum o arată și numele,

în mijlocul unei păduri. Pentru a feri publicul de intemperii — destul de frecvente pe meleagurile Mării Baltice —, s-a luat măsura acoperirii teatrului cu o enormă prelată, puternic ancorată de stîlpii de beton ai reflectoarelor și de copacii pădurii. Măsura s-a dovedit salutară și în anul acesta, cînd festivalul s-a desfășurat în condiții atmosferice vitrege : ploaia, vîntul și un frig pătrunzător au domnit tot timpul. Cu toate acestea, programul anunțat a fost respectat cu strictețe, publicul putînd urmări concertele, la adăpostul prelatei, în mijlocul ploii torențiale care se abătuse asupra orașului.

Manifestările festivalului de la Sopot 1966 s-au desfășurat pe cuprinsul a patru seri succesive (25—28 august), concursurile propriu-zise avînd loc în primele două zile. În seara inaugurală, cei 25 de cîntăreți din tot atîtea țări (Franța, Anglia, R. D. Germană, R. F. Germană, Bulgaria, Mexic, Finlanda, S. U. A., Iugoslavia, Grecia, Cuba, Italia, Ungaria, Canada, Polonia etc.) au interpretat fiecare cîte o melodie din țara lor, juriul pronunțîndu-se asupra celor mai valoroase trei creații prezentate. În seara următoare, aceiași 25 de cîntăreți au tălmăcit cîte o piesă poloneză (în limba națională a fiecăruia și cu aranjamentul orchestral provenind din țara respectivă), după care juriul a acordat trei premii de interpretare. Seara a treia, intitulată „Cîntecul nu cunoaște granițe", a început prin decernarea premiilor de creație și de interpretare, după care aceiași 25 de cîntăreți au prezentat cîte o melodie la alegere (este interesant de subliniat că, în majoritate, interpreții au ales pentru acest concert tot un cîntec din patria lor). Ultima manifestare, denumită „Ziua discului", a adus pe scena festivalului, în cea de-a patra seară, alți 16 cîntăreți, delegați de casele de discuri „Barclay" și „C.B.S." (Franța), „Electrola" și „Polydor" (R. F. Germană), „Melodia" (U.R.S.S.), „Balkanton" (Bulgaria), „Electrecord" (România) „Iugoton" (Iugoslavia), „Polskie Nagrania" (Polonia) etc. Fiecare din aceștia au interpretat cîte două melodii din repertoriul național și internațional. Cu acest prilej, cîntărețul Constantin Drăghici, delegat de casa de discuri „Electrecord", a prezentat cu succes piesele „Tu" de Vasile Veselovski și „In ginocchio da te" de Gianni Morandi. Ultimele două concerte („Cîntecul nu cunoaște granițe" și „Ziua discului") nu au intrat în cadrul propriu-zis al concursului.

Juriul internațional a cuprins în acest an reprezentanți din 24 de țări, — în linii mari aproximativ aceleași care au avut și cîntăreți delegați la concursuri. Membrii juriului au fost compozitori (Iurii Miliutin — U.R.S.S., Iosif Țankov — Bulgaria, George Muzakis — Grecia, René Denoncin — Monaco, Vasile Veselovski — România etc.), sau conducători ai direcțiilor muzicale ale Radiodifuziunilor din țările respective (René Patte — Franța, Witold Filler — Polonia, Louis Rey — Elveția etc., ultimul fiind desemnat președinte al juriului). Prezența unor compozitori români în juriile festivalurilor de la Sopot începe de altfel să capete un caracter tradițional, știut fiind că în anii trecuți au mai fost membri ai juriului H. Mălineanu și Radu Șerban. Din partea țării organizatoare, Polonia, au fost desemnați în juriu șase membri, dar aceștia au avut drept de vot individual numai în „seara poloneză", în timp ce în „seara națională" au depus un singur vot colectiv.

Se poate desigur discuta în ce măsură principiile de organizare expuse mai înainte sînt susceptibile de a fi perfecționate. Nu mi se pare, de pildă, întru totul recomandabil ca premiile de interpretare să fie acordate artiștilor de peste hotare numai în funcție de realizările lor în „seara poloneză", cît timp ei nu sînt în situația de a-și alege piesa cea mai conformă cu posibilitățile și cu temperamentul fiecăruia decît dintr-un număr extrem de restrîns de melodii (3—4) ale compozitorilor polonezi, atîtea cîte li se trimit de către organizatorii festivalului. Consider că ar trebui să li se pună la dispoziție, spre alegere, o selecție mai consistentă de piese poloneze sau să se aprecieze valoarea interpretării lor în funcție de piesele prezentate de ei în toate cele trei seri la care-și dau concursul. Cu această rezervă, modul în care este conceput festivalul de la Sopot îmi pare deosebit de interesant, creîndu-se condițiile pentru o întrecere de înalt nivel artistic.

În fapt, așa s-a și prezentat cea de-a VI-a ediție a festivalului. În special în „seara națională", deschisă concursului de creație (dar nu numai în această seară), au dominat piesele de ținută, construite cu multă abilitate și bazate, în majoritate, pe texte de o mare bogăție a conținutului. Printre ele, cîntecul lui Gerd Natschinski (R. D. Germană) „Trandafirul era roșu" — recompensat cu premiul special al presei — a impresionat prin evocarea pregnantă a unor evenimente dramatice din vremea anilor 1870, 1917, și 1942. Tragedia Hiroșimei a inspirat două cîntece prezente la festival, unul al compozitorului polonez Zbigniew Ciochan, altul al francezului Serge Franklin (totodată și interpretul melodiei în „Ziua discului"). „Oameni, dați-vă mîna dincolo de frontiere", spun versurile piesei norvegiene a lui Arne Bendiksen. Muzica lui Chopin care trăiește în pofida sîngerosului război purtat de hitleriști pe pămîntul Poloniei constituie tema piesei „Paginile lui Chopin" a lui René Denoncin (Monaco). „Caut un război" se intitulează melodia satirică a francezului André Popp : „În 1917 nu eram încă născut, în 1939 eram abia copil, vreau să merg la război, indiferent unde și pentru ce, pentru a fi socotit un bărbat adevărat !" Iar compoziția polonezului Piotr Figiel, intitulată „Vei reveni aci", exaltă într-o manieră adeseori vecină cu patetismul dragostea pentru pămîntul natal.

Prezența în festival a unor cîntece cu asemenea teme nu a exclus programarea unor melodii de dragoste, reprezentate și ele în mod destul de consistent. Piese ca „Marea tinereții" de Iosif Țankov (Bulgaria), „Cîntecul lui Mallory" de André Popp (Franța), „Soldatul" de Jack Morgan (Anglia), „Poveste de dragoste nr. 9" de Ales Korenik (Iugoslavia), „Noaptea e peste tot" de Adam Slawinski (Polonia), „Dueluri" de Piloto y Vera (Cuba), „Viața mea" de Erkki Melakoski (Finlanda) au demonstrat odată mai mult — alături de piesa „Tu" de Vasile Veselovski, distinsă cu marele premiu al festivalului de la Mamaia 1964 — că și cîntecul de dragoste poate prilejui o creație originală, dovedind din partea compozitorului simțul gradării și al construcției.

Cîntecele vioaie, bazate pe o ritmică pregnantă, au existat la Sopot într-o măsură mai redusă. Printre

puținele melodii de acest fel s-a remarcat piesa compozitorului grec George Muzakis „Oi, mortez" (expresie intraductibilă în românește, cu semnificația unui om căruia îi place să petreacă mult, dar să și muncească bine). Succesul piesei — distinsă cu premiul al doilea la concursul de creație — se datorește mai ales ritmicii sale, inspirate din folclorul grec.

După cum se poate constata, festivalul de la Sopot a acordat prioritate pieselor de ținută, cu o tematică adeseori „serioasă". Reprezintă oare această distanțare față de „șlagărul" comercial o orientare greșită? Ar fi fost cumva preferabil ca participanții să acorde întîietate cîntecului cu adevărat „ușor", lipsit de „probleme"? Personal sînt înclinat să răspund negativ la ambele întrebări. Rolul festivalurilor de muzică ușoară mi se pare a consta tocmai în promovarea unei creații de ținută, care poate găsi o audiență mai largă într-un asemenea cadru festiv. Pentru lansarea pieselor de mare circulație nu e neapărat nevoie de festivaluri; ele își croiesc drumul și singure, fără asemenea manifestări de mare anvergură. Iar dacă, dintr-un festival, una sau mai multe piese, selecționate cu multă exigență, reușesc să cîștige adeziunea maselor largi, — cu atît mai bine. Înseamnă că scopul educativ al festivalului este pe cale de a fi atins.

Hotărîrea juriului de la Sopot în ce privește concursul de creație mi se pare judicioasă relativ la premiile II („Oi, mortez" de compozitorul grec Muzakis) și III („Vei reveni aci" de polonezul Figiel). Discutabilă este însă decizia de acordare a premiului I piesei „Sînt numai zîmbete" de Michael Leonard (S.U.A.), a cărei factură destul de banală nu justifică o asemenea clasificare. Cred că juriul a confundat, în acest caz, calitatea creației cu calitatea interpretării, într-adevăr remarcabilă, dată de cîntăreața americană Lana Cantrell. Concursul, în prima seară, a avut însă ca obiect creația și nu interpretarea.

Cîteva cuvinte despre cîntăreți. Ceea ce a caracterizat festivalul de la Sopot din punctul de vedere al interpretării, a fost prezența unor soliști vocali înzestrați cu o pregătire profesională solidă, dispunînd fie de voci cultivate, frumos timbrate, fie de capacitatea de a valorifica, în baza unei arte actoricești temeinic însușite, conținutul de idei și de sentimente al versurilor. În prima categorie s-au înscris Angela Zillia (Grecia), distinsă cu premiul I la concursul de interpretare, Sheila Southern (Anglia), deținătoare a premiului II, Lili Ivanova (Bulgaria) — premiul III —, Patricia Cahill (Irlanda), Elena Burke (Cuba), Rudolf Schmidberger (Austria), Les Carlton (Indiile de Vest), Narciso Parigi (Italia), iar dintre cîntăreții prezenți la „Ziua discului", Constantin Drăghici (România), Anna German (Polonia), Krystyna Konarska (Polonia). Din cealaltă categorie au făcut parte Gerry Wolff (R. D. Germană) — cunoscut actor de teatru și de film —, Renée Claude (Canada), Rachel (Franța), Lana Cantrell (S.U.A.), Irena Santor (Polonia), Ronnie Tober (Olanda), iar la „Ziua discului" Jean-Claude Massoulier (Franța), Mark Bernes (U.R.S.S.) — apreciatul actor de film și cîntăreț —, Ann Burton (Olanda), Arsen Dedici (Iugoslavia), Iga Cembrzynska (Polonia). A apărut întru totul evident că într-un festival internațional de asemenea ținută nu-și găsesc locul cîntăreți lipsiți de însușiri profesionale serioase, ci numai soliști vocali bine pregătiți și înzestrați cu o personalitate artistică clar conturată. Pornind de la acest nivel general, se pot ridica aspiranții la premiile concursului, cei mai buni dintre cei buni. Prezența în încheierea programului „Zilei discului" a grupului vest-berlinez „The Lords" — alcătuit din 5 tineri cu plete pînă la umăr, care se străduiau să copieze stilul cunoscutei formații „Beatles" — a apărut de aceea în totală contradicție cu atmosfera generală a festivalului.

La succesul manifestărilor au contribuit din plin orchestrele reunite de estradă și de jazz ale Radiodifuziunii poloneze (în total cca 70 de instrumentiști) conduse de Boguslaw Klimczuk și Stefan Rachon, ale căror acompaniamente au vădit efectuarea unei munci de pregătire plină de simț de răspundere. Prezentatorii Lucjan Kydrynski (în limba poloneză) și Renata Mauro (în limba franceză) au știut să îmbine în chip fericit latura informativă (date despre interpreți și lucrări) cu improvizația agreabilă (niciodată de un comic gros, vulgar), atrăgîndu-și simpatia generală a publicului de spectatori și telespectatori. De altfel, două din cele patru concerte ale festivalului (cel de deschidere, dedicat concursului de creație, și cel intitulat „Cîntecul nu cunoaște granițe") au fost transmise și de către televiziunea noastră, prin intermediul rețelei Interviziunii.

În ansamblu, festivalul de la Sopot a constituit o manifestare care, din multe puncte de vedere, s-a situat deasupra festivalurilor internaționale de la San-Remo și Luxemburg din acest an. Participarea artistică numeroasă, nivelul calitativ ridicat al creației și interpretării, au dovedit că inițiativa organizatorilor polonezi trezește un interes crescînd în diferite țări ale lumii, care se străduiesc să trimită la Sopot reprezentanți cît mai autorizați din rîndurile cîntăreților ce pot afla aci un prilej de afirmare internațională. Regretînd, din acest punct de vedere, absența Margaretei Pîslaru — care, deși anunțată la concurs, nu a participat, fiind reținută de Studioul cinematografic „București" pentru turnările noului ei film —, doresc să subliniez, în încheiere, impresia excelentă produsă, la concertul din „Ziua discului", de către Constantin Drăghici. Părerile pe care le-am cules de la membrii juriului și de la reprezentanții presei și radioteleviziunilor prezenți la Sopot au fost unanim favorabile cîntărețului nostru. Cu toții au remarcat calitatea glasului său, muzicalitatea sa, autoritatea cu care stăpînește stilul de interpretare al muzicii ușoare românești și străine.

EDGAR ELIAN

Teatrul de operă și balet la Atena

Turneele peste hotare ale Teatrului de Operă și Balet încep să devină din ce în ce mai frecvente: după Uniunea Sovietică, Franța, R. P. Bulgaria, Italia, R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană, R. P. Polonă, iată că și Grecia a găzduit spectacole ale primei noastre scene lirice. În ultimele zile ale lunii iulie și primele zile din august, un amplu colectiv al Teatrului de Operă și Balet a prezentat la Atena opera „Oedip" de George Enescu și baletul „Lacul lebedelor" de Ceaikovski, fiecare de cîte două ori. Spectacolele au avut loc în ambianța impresionantă a teatrului în aer liber „Herodos Atticus" o imensă arenă cu patru mii de locuri, așezată în incinta Acropolei, la poalele Partenonului. Vestigiu al unei străvechi civilizații, teatrul „Herodos Atticus" prilejuiește, prin tradiție, manifestări scenico-muzicale variate. Nu de mult, aci a avut loc concertul Filarmonicii ateniene, desfășurat sub bagheta lui Mircea Basarab. Prezentarea în acest cadru a operei „Oedip" a avut — dincolo de semnificația pe care o îmbracă de regulă turneul unui colectiv de peste hotare — o însemnătate cu totul aparte: ea a prilejuit confruntarea unei creații inspirată dintr-o lucrare clasică a mitologiei eline cu descendenții acelui public atenian, care, acum aproape două milenii și jumătate, a asistat la premiera tragediei lui Sofocle „Oedip rege". Apare așa dar cu totul explicabil marele interes cu care ansamblul de interpreți a întîmpinat întîlnirea cu spectatorii teatrului „Herodos Atticus".

În legătură cu modul de desfășurare al spectacolelor colectivului bucureștean, ne-au făcut declarații regizorul Jean Rînzescu, realizatorul punerii în scenă a operei „Oedip", și baritonul David Ohanesian, interpretul rolului titular. Iată, pentru început, impresiile lui Jean Rînzescu :

— „Montarea operei „Oedip" la „Herodos Atticus" a ridicat în fața noastră probleme dificile, legate de adaptarea spectacolului la condițiile specifice ale scenei ateniene. Lipsa cortinei, ca la orice teatru antic, ne-a obligat să concepem schimbările de decor și intrarea interpreților „la vedere". Chiar de la început publicul a luat contact cu colectivul nostru în condițiile unei regii speciale : la primul gong au intrat membrii orchestrei, la gongul următor interpreții s-au plasat — pe întuneric — la locurile lor, gongul al treilea a fost semnalul de intrare în scenă a corului, iar la gongul al patrulea și-a făcut apariția dirijorul.

O mare dificultate a constituit-o necesitatea reamplasării decorurilor pe scena cu o deschidere de 36 metri a teatrului (față de cei 13 metri de la Teatrul de Operă și Balet). Aceasta ne-a obligat să desfășurăm acțiunea pe întreaga lățime a scenei, problemă pe care am rezolvat-o prin crearea unor grupări plastice mult apreciate de public și de presă. Astfel, de pildă, după uciderea lui Laios de către Oedip, am imaginat un cortegiu de păstori care traversează scena purtînd corpul regelui mort pe umeri. Asemenea soluții au mai fost folosite și în alte momente ale operei.

Decorurile au fost, la rîndul lor, adaptate la condițiile teatrului. Unele au fost simplificate, altele modificate în așa fel, încît să capete aspectul unor stînci, asemănătoare cu cele naturale existente în fundul scenei. Roland Laub a depus o muncă intensă pentru a crea un cadru scenografic cît mai adecvat ambianței locale. Manevrele de schimbare a decorurilor pe cortine de lumină — adică în timp ce pe scenă domnește un întuneric total — au fost învățate într-un timp scurt de către mașiniști și realizate de aceștia în foarte bune condițiuni. Uneori la efectele de lumină scontate s-au adăugat și unele neașteptate : o splendidă lună plină răsărea de regulă în timpul ultimului act, creînd un cadru cu adevărat feeric pentru scena morții lui Oedip.

Condițiile specifice au impus și o reîmpărțire a spectacolului pe acte. Circulația a patru mii de persoane în timpul pauzelor comportă complicații care ne-au determinat să legăm scenele în așa fel, încît să nu existe decît un singur antract, după tabloul încoronării lui Oedip.

Am așteptat cu mult interes reacția publicului în fața tragediei oedipiene în versiunea lui Enescu. Asistența, la primul spectacol, cuprindea numeroși muzicieni și oameni de teatru atenieni, alături de mulți turiști străini. Treptat, ei au fost captivați de interpretarea ansamblului nostru, pe care l-au răsplătit cu aplauze furtunoase la finalurile de tablouri și de acte. Interesul general manifestat pentru „Oedip" s-a oglindit și în faptul că primul spectacol a fost în întregime transmis la radio.

A doua zi, ziarele din Atena au publicat scurte reportaje sub titluri ca : „Izbînda românilor", „Bravo pentru români" etc. Cronicile mai ample, apărute în zilele următoare, au comentat pe larg lucrarea și spectacolul. Fragmente din aceste cronici au apărut, de altfel, în presa noastră cotidiană, oglindind, în ansamblu, impresia favorabilă produsă de „Oedip".

Iată totuși cîteva extrase : „În foarte puține opere lirice ale secolului XX scrisul pe note prezintă o asemenea bogăție și înțelepciune" (To Vima); „Oedipul român a captivat publicul. Această operă constituie o prezență impresionantă pe scena festivalului. Impresia generală este că spectacolul a fost impecabil" (Dimokratiki Alaghi).

Asemenea impresii am culeș și în conversații particulare cu personalități ale vieții muzicale grecești sau cu ziariști din Atena. Un gazetar — al cărui nume nu l-am reținut din păcate — a elogiat modul în care a fost tratată tragedia lui Oedip, devenind general valabilă pentru toate timpurile și toate popoarele.

Aprecieri asemănătoare au făcut regizorul Vafiadis și scenograful Stefanelli de la Opera din Atena, care au adăugat profunda lor admirație pentru muzica lui Enescu și pentru spectacolul nostru.

Aș dori să relev că întregul colectiv a făcut față cu cinste misiunii de a reprezenta arta românească dincolo de hotare. Mă refer la orchestra și la corul Teatrului de operă și balet, la soliștii David Ohanesian — a cărui creație a lăsat în mod deosebit o profundă impresie — Zenaida Pally, Elena Cernei,

Maria Şindilaru, Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, Ioan Hvorov, Viorel Ban, Constantin Gabor, Constantin Iliescu, Valentin Loghin, Constantin Dumitru, Ladislau Konya, la maestrul de cor Stelian Olariu şi la deţinătorul conducerii muzicale, Mihail Brediceanu.

Baletul „Lacul lebedelor" a stîrnit, la rîndul lui, un mare ecou în rîndul publicului şi al presei. După părerea unanimă, succesul colectivului l-a egalat pe acela al ansamblului teatrului „Kirov" din Leningrad, care apăruse pe aceeaşi scenă cu două săptămîni mai înainte. Cele două perechi de soliști care au evoluat alternativ în spectacole — Ileana Iliescu şi Gheorghe Cotovelea la primul, Alexa Dumitrache-Mezincescu şi Sergiu Stefanski la cel de-al doilea — au primit elogii unanime, ca şi ceilalţi soliști de altfel. Ansamblurile au impresionat prin perfecţiunea execuţiilor, iar orchestra condusă de Cornel Trăilescu a asigurat o bază muzicală excelentă pentru desfăşurarea întregului balet. Aplauze susţinute au punctat încheierea fiecărui număr solistic sau de ansamblu, confirmînd totodată şi succesul coregrafiei lui Oleg Danovski.

Decorurile au trebuit să fie adaptate şi la „Lacul lebedelor" la condiţiile scenei antice. O idee mult apreciată a scenografului Ion Ipser a fost fixarea în spatele scenei a unui fundal sugerînd apa lacului, care se vedea prin deschiderile zidului.

Iată şi un citat din presă: „Românii se pot mîndri cu baletul lor clasic. Ansamblul român se mişcă în scenă cu multă uşurinţă, disciplină şi bun gust" (Messimvrini).

—„Spectacolul „Oedip" de la teatrul „Herodos Atticus" — a adăugat baritonul David Ohanesian — a produs o deosebită impresie asupra publicului. Dar şi nouă, interpreţilor, ambianţa aceea ni s-a întipărit adînc în memorie. Să întruchipezi rolul lui Oedip în cadrul unui teatru antic, avînd mereu în faţa ochilor Partenonul puternic luminat de reflectoare, iar în jur ziduri datînd dinaintea erei noastre, iată o experienţă cu adevărat captivantă.

Profitînd de prezenţa mea în Grecia, am ţinut să cunosc locurile geografice legate de legenda lui Oedip. Am vizitat astfel oraşele Teba şi Corint, cîmpia Megaridei, munţii Kiteron, am fost la Delfi pentru a bea apă din fîntîna Castaliei, am admirat la Atena templul lui Tezeu. A fost o călătorie de documentare care m-a ajutat să leg realitatea vie de mitul oedipian.

Poate că, într-un fel sau altul, contactul nemijlocit cu toate aceste locuri legendare se va oglindi în viitoarele mele interpretări ale rolului".

E. E.

Scenă din spectacolul „Oedip" la teatrul „Herodos Atticus" din Atena

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Cuprinsul

LA 75 DE ANI DE LA NAȘTEREA COMPOZITORULUI

Zeno Vancea

Aportul creator al lui Mihail Jora și rolul său în evoluția muzicii noastre 1

Carmen Petra Basacopol

Lieduri de Mihail Jora pe versuri de Mariana Dumitrescu 12

★

Succese românești peste hotare 15

CU PRILEJUL ÎMPLINIRII A 85 DE ANI DELA NAȘTEREA MUZICIANULUI

Robert Soëtens

Amintirea și exemplul lui Enescu 16

★

Gheorghe Firca

Întîlnirea tinerilor compozitori de la Ohrid 17

Theodor Bratu

A IV-a ediție a Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia 18

CREAȚII

Dan Scurtulescu

Mic concert pentru suflători, pian și baterie de M. Klepper 20

OPINII

Ana Maria-Pitiș și Ioana Minei-Hvorov

Procesul de realizare a expresiei în interpretarea muzicii instrumentale 23

Margareta Ionescu-Gabriel și Constantin Ionescu-Vovu

Funcția artistică a tehnicii pianistice 32

ÎN SPRIJINUL MIȘCĂRII MUZICALE DE AMATORI

Ion D. Vicol

Dezvoltarea tehnicii cîntului coral 37

★

Note 40

Rozalia Bix

Dezvoltarea operei bulgare 43

Edgar Elian

Festivalul de muzică ușoară de la Sopot 44

Teatrul de operă și balet la Atena 47

Sommaire

MIHAIL JORA À 75 ANS

Zeno Vancea

L'apport créateur de Mihail Jora et son rôle dans l'évolution de notre musique 1

Carmen Petra Basacopol

Lieds de Mihail Jora sur des vers de Mariana Dumitrescu 12

★

Des succés roumains à l'étranger 15

Robert Soëtens

Le souvenir et l'exemple de George Enesco 16

Gheorghe Firca

La rencontre des jeunes compositeurs a Ohrid 17

Theodor Bratu

La IV-ème édition du Festival de musique légère de Mamaia 18

LA CREATION

Dan Scurtulescu

Petit concerto pour instruments à vent, piano et batterie, de M. Klepper 20

★

Ana Maria-Pitis et Ioana Minei-Hvorov

L'éxpression dans la musique instrumentale 23

Margareta Ionescu-Gabriel et Constantin Ionescu-Vovu

La fonction artistique de la technique pianistique 32

À L'APPUI DU MOUVEMENT ARTISTIQUE D'AMATEURS

I. D. Vicol

Le développement de la technique du chant choral 37

★

Notes 40

Rozalia Bix

L'essor de l'opéra bulgare 43

Edgar Elian

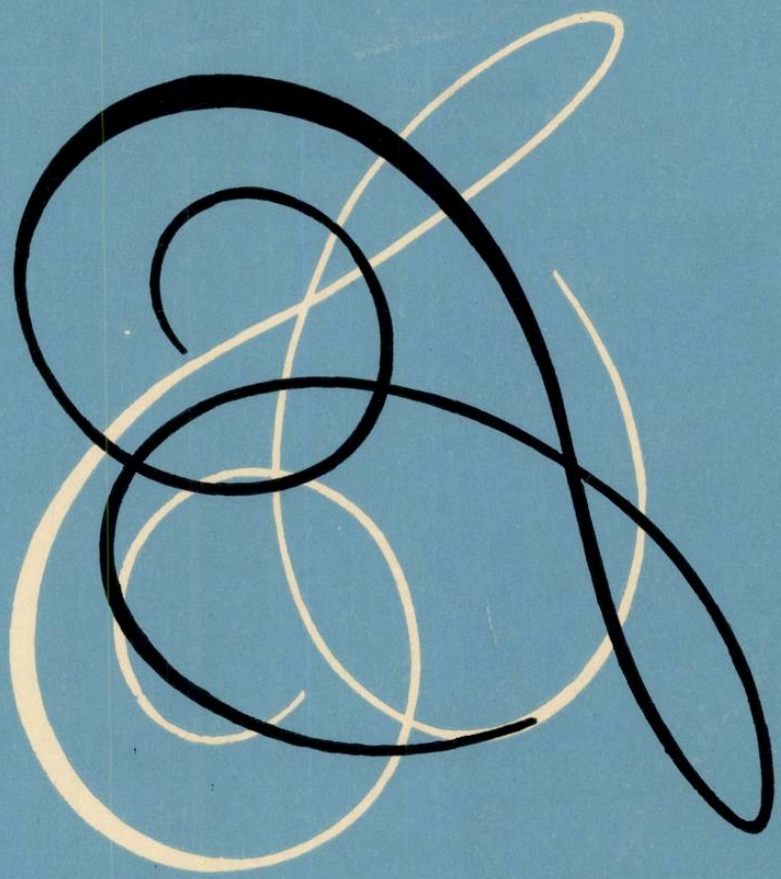
Le Festival international de musique légère de Sopot 44

Le Théatre d'opéra et ballet à Athènes 47

I. P. „Informația" — c. 3960

64.421

LEI 7



muzica

NOIEMBRIE

1966

11

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

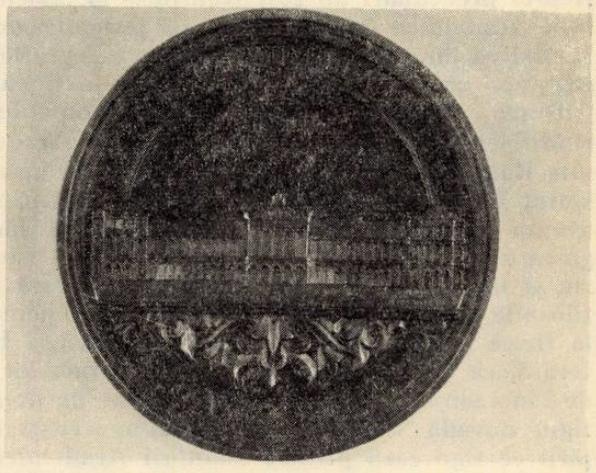
muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVI Nr. 11 NOIEMBRIE 1966

Centum Anni Academiae

În limba clasică a luminilor academice formula „Centum anni Academiae Rei Publicae Socialistae Daco-Romaniae" anunţă lumii întregi remarcabilul fapt de cultură românesc. Prilej de aducere aminte şi cinstire a eforturilor atîtor generaţii de cărturari care au năzuit fierbinte spre cultură şi, odată cu aceasta, spre ridicarea socială şi naţională a poporului !

1 aprilie 1866 marchează data cînd, prin decretul Locotenenţei Domneşti, ia fiinţă „Societatea Literară Română", devenită la prima sa sesiune de lucru din 1867 „Societatea Academică Română".Avînd statut propriu şi o activitate precis direcţionată, susţinută de cei mai de seamă dintre oamenii de cultură din toate părţile locuite de români : I. Eliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, G. Bariţ, Timotei Cipariu, Vicenţiu Babeş, A. T. Laurian, V. A. Urechia, „Societatea Academică Română" îşi afirmă fiinţa modernă, stînd alături de academii şi societăţi similare, de veche tradiţie, din Europa.

Această Societate a apărut însă nu pe teren gol, ci ca expresie definitivă a unor încercări anterioare, dînd glas unor aspiraţii de secole ale românilor. Încă din vremuri străvechi, în răgazurile frămîntatului nostru trecut cînd cultura putea înflori, învăţătura înaltă şi conlucrarea minţilor luminate erau una. Se aminteşte astfel de Academia de la Cotnari a lui Despot Vodă (1561), de Academia Vasiliană de la Iaşi (1645) unde au învăţat Spătarul Milescu



şi marele cărturar şi viitor mitropolit Dosoftei, iar în 1678 ia fiinţă o „Academie" la Bucureşti. Atît de însemnată pentru înflorirea muzicală a secolului al XVI-lea şi a celui următor, şcoala de la Putna aşeza arta muzicii, după modelul quadriviumului medieval între ştiinţele matematice, alături de cele ale trivium-ului pe care în egală măsură trebuia să şi le însuşească cei ce învăţau acolo. Nu se poate trece cu vederea în stabilirea unei „conştiinţe academice" activitatea multilaterală a umanistului Dimitrie Cantemir — primul etnograf muzical român — cel ce scrie „Descriptio Moldaviae" la cererea Academiei din Berlin, înalta instituţie condusă de filozoful şi matematicianul Leibnitz.

Afirmarea tot mai puternică a sentimentului național ca expresie a ridicării burgheziei românești, influența iluminismului și a enciclopedismului ce găsea teren prielnic aici, în realitățile românești, fac să apară o seamă de societăți independente de procesul și specificul învățămîntului, reunind pe oamenii de cultură și pe patrioții vremii, premergătoare propriuzise ale „Societății Academice Române" de acum un secol. Astfel : „Societatea filosoficească a neamului românesc în Mare — Principatul Ardealului" (1795), „Societatea literară" (1843), „Asociația literară a României" (1845), „Astra" sibiană (1861). Între societățile care au contribuit la unirea românilor pe plan istoric și spiritual și care și-au găsit o legitimă continuare în Societatea Academică au fost și acelea în care erau cultivate artele dramatice și muzica : „Societatea filarmonică" din 1833 și „Conservatorul filarmonic-dramatic" din 1836 de la Iași avînd drept ctitori pe Gh. Asachi, luminat om de cultură și artă a cărui soție Elena Tayber a fost o activă compozitoare, pe C. Negruzzi ș.a.

Orientarea preponderată a preocupărilor în aceste societăți spre științele istorice și umaniste, în timp ce în Apusul Europei domnea interesul pentru științele naturii, își are explicația în necesitatea adînc resimțită de intelectualitatea românească de a desluși originile poporului și limbii noastre, de a pune bazele dezvoltării societății și culturii noastre moderne. Aceste preocupări au fost transmise și „Societății Academice Române" care își propunea desăvîrșirea limbii române, unificarea ortografiei, editarea unei gramatici și a unui dicționar.

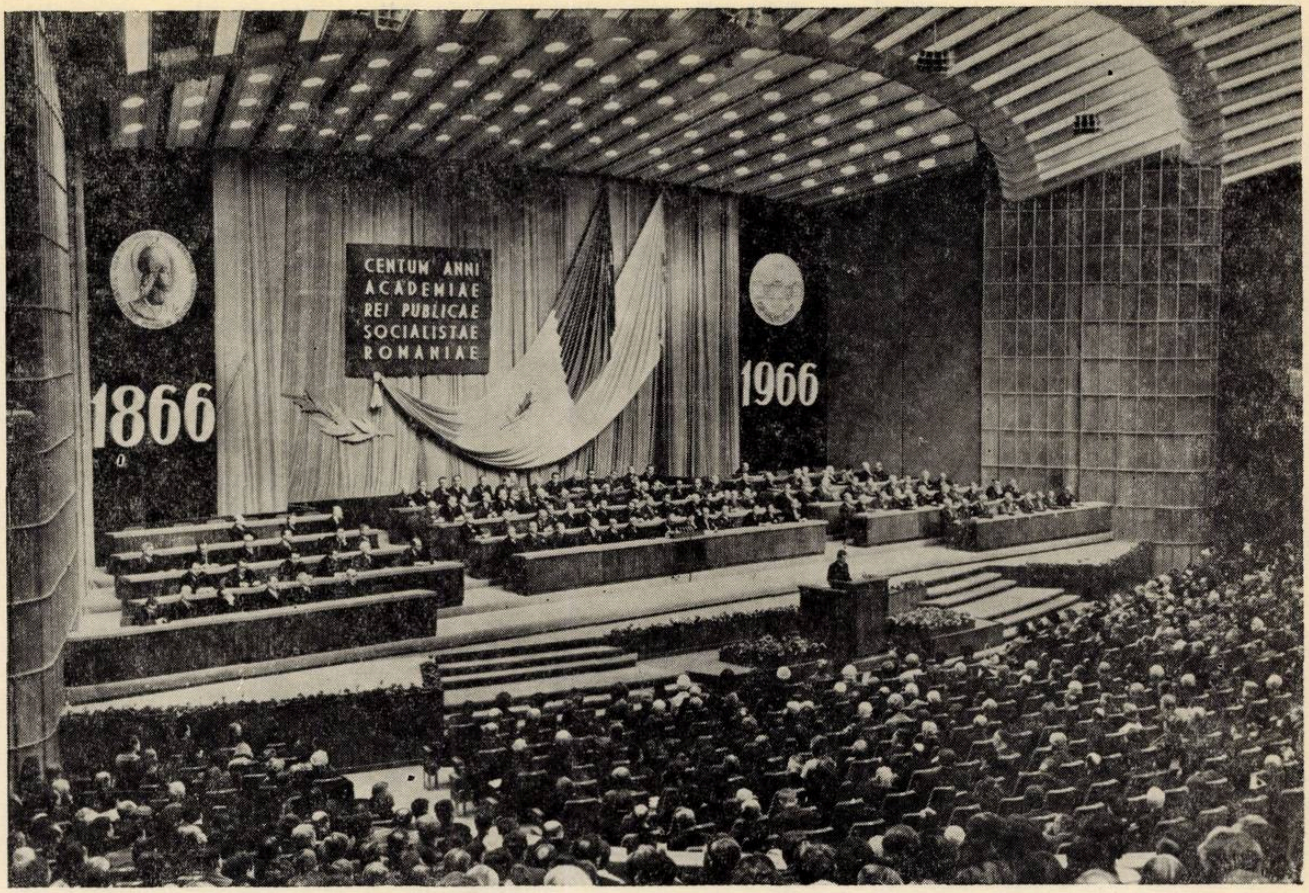
După cucerirea independenței României, cînd Societatea primește denumirea de „Academia Română" (1879), saltul înregistrat de către statul Român în dezvoltarea sa se răsfrînge și asupra activității Academiei. Aceasta își lărgește sistematic sfera de cuprindere de la istorie și lingvistică, la critică, estetică literară și filozofie, de la științele naturale și medicină, la fizică și matematică. Creația artistică și literară, ca fenomen în sine, nelegat numaidecît de fenomenul limbii, își cîștigă un loc de prestigiu dovadă stînd numele primilor artiști ai țării ce figurează printre membrii Academiei : Vasile Alecsandri, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Nicolae Grigorescu. Data de 22 mai 1933 are o importanță ce se impune a fi consemnată. Este momentul primirii lui George Enescu ca membru activ al Academiei; data aceasta depășește semnificația pur biografică, deoarece — așa cum arăta G. Țițeica, pe atunci Secretar general al Academiei, în răspunsul la cuvîntarea de recepție rostită de compozitor — : Arta capătă prin d-ta, stimate coleg, drept de cetățenie în cetatea culturii românești. De altfel se poate susține, cu drept cuvînt, că arta stă bine, în Academie, nu numai alături de literatură, a cărei vecinătate e firească, căci poeții sînt cîntăreți ai neamului, iar scriitorii fac să vibreze toată gama simțirii omenești — și alături de istorie, căci și ea e patronată de o muză ca și artele ; dar chiar apropierea artei de știință nu e prea turburătoare".

Avînd a-și aduce o contribuție însemnată la cunoașterea poporului român, a vieții sale spirituale și artistice, tînăra muzicologie românească și-a înscris eforturile alături de acelea ale altor ramuri ale științelor umaniste, rezultatele sale fiind încurajate prin premiile acordate cercetătorilor. Mai ales activitatea folcloristică, revelatoare de adînc specific creator și național concretizată în culegerile de melodii ale lui Dimitrie Vulpian, în acelea de colinde ale lui Sabin Drăgoi, dar și activitatea didactic-muzicală a unui George Breazul s-au bucurat de prețuirea înaltului for de cultură. Nu trebuie uitat, de asemenea, că una dintre primele culegeri științifice „Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor culese și notate de Béla Bartók" a fost publicată de Academia Română („Din viața poporului român, culegeri de studii, XVI, 1913), tot astfel cum — încrezător în clarviziunea, patriotismul și pasiunea științifică a membrilor ei — D.G. Kiriac își îndreaptă tot spre Academie documentatele rapoarte prin care cerea cu fermitate o acțiune de culegere și valorificare sistematică a tezaurului muzicii noastre folclorice. Chiar dacă la început încurajarea era mai mult de ordin moral și a avut numai slabe ecouri financiare, ideea lui D.G. Kiriac a mișcat spiritele și avea să fie pusă în practică odată cu înființarea „Arhivei fonogramice" și a „Arhivei de folclor".

Alte contribuții de seamă la cunoașterea culturii noastre populare și profesioniste, de la scrierile lui Th. T. Burada, pînă la tratate cu caracter teoretic-muzical și manuale de educație muzicală au văzut lumina tiparului, în deceniile trecute, prin osîrdia marelui așezămînt.

*

După Eliberarea țării, cu profundele schimbări survenite în toate domeniile vieții sociale, economice și culturale, odată cu dezvoltarea nemaiîntîlnită în trecut a producției, caracterul cercetării științifice s-a schimbat radical. Îmbinarea armonioasă a cercetării fundamentale cu cercetarea aplicativă a adus succese importante, recunoscute pe plan mondial, științei românești și totodată a contribuit la creșterea producției și la ridicarea acesteia la nivelul tehnicii contemporane. Reflectînd mersul înainte al științei românești actuale și al apropierii ei de producție, Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român a trasat direcțiile dezvoltării economice a României în perioada 1966—1970, a hotărît înființarea Consiliului Național al Cercetării Științifice, for de coordonare a cercetării, asigurînd aplicarea politicii partidului și guvernului în acest domeniu. „Victoria revoluției socialiste — a subliniat Tovarășul Nicolae Ceaușescu secretar general al C.C. al P.C.R. în cuvîntul său de salut la sesiunea solemnă consacrată sărbătoririi centenarului Academiei Republicii Socialiste Româ-



nia — a deschis ştiinţei şi culturii româneşti o epocă nouă. Într-o perioadă istorică scurtă, România a lichidat înapoierea moştenită de la vechiul regim, a dezvoltat învăţământul, ştiinţa şi arta, punîndu-le la îndemîna maselor largi ale celor ce muncesc. În anii construcţiei socialiste au fost create numeroase opere de valoare, inspirate de necesităţile şi realităţile zilei de azi, purtînd amprenta epocii noastre noi. Alături de progresele obţinute în dezvoltarea bazei tehnico-materiale a societăţii, de realizările economice, înflorirea culturii socialiste — bun al tuturor celor ce muncesc contribuie la ridicarea continuă a nivelului de trai al poporului, asigură formarea omului nou, temeinic pregătit, cu un larg orizont de cunoştinţe, constructor conştient al societăţii noi, al propriei sale istorii".

Realităţile concrete ale producţiei şi dezvoltarea cercetării ştiinţifice au condus la restructurarea profilului Academiei Republicii Socialiste România. Pe lîngă forul central ce activează în Capitală au luat fiinţă filiale şi baze ale Academiei în principalele oraşe ale ţării ; în plus Academia, prin centrele şi institutele sale de cercetări, prin laboratoarele sale a devenit o instituţie în care cercetarea se desfăşoară nu numai în mod practic, ci contribuie la ridicarea de noi şi noi cadre înalt calificate.

Domeniile ştiinţelor sociale, al literaturii, filozofiei şi artei ocupă un loc important în profilul structural al Academiei Republicii Socialiste România. Două dintre institutele sale „Institutul de etnografie şi folclor" şi „Institutul de istoria artei" contribuie la studierea fenomenului muzical din patria noastră, la valorificarea şi studierea ştiinţifică a tezaurului nostru folcloric, la cercetarea trecutului muzical, la dezbaterea unor probleme teoretice actuale. Activitatea muzicienilor din patria noastră, creatori şi muzicologi, este cinstită prin decernarea de către înaltul for de cultură a Premiului „Ciprian Porumbescu", acordat anual lucrărilor de creaţie şi muzicologie.

Folosind marile posibilităţi existente în cadrul colectivelor ştiinţifice patronate de Academie, pe acelea ale Uniunii compozitorilor precum şi pe acelea ale altor instituţii de specialitate, activitatea muzicologică este în măsură să păşească pe noi trepte, împlinindu-şi importanta menire ce-i revine în contextul culturii socialiste. Pornind de la realizările de pînă acum, ca de exemplu volumele de contribuţii la istoria muzicii româneşti, studiile apărute în revistele Muzica şi „Studii şi cercetări de istoria artei", în alte publicaţii şi volume speciale, lucrările realizate de colectivele Institutului de etnografie şi folclor şi Institutul de istoria artei, muzicologii noştri vor putea împlini în viitorul apropiat acea aspiraţie tradiţională a acestei ştiinţe la noi : Tratatul de istoria muzicii româneşti. Evident, avem de pe acum monogra-

fii, studii, lucrări cu caracter documentar de valoare, tipărite sau în perspectiva publicării, dintre care unele s-au bucurat de acordarea Premiului Academiei Republicii Socialiste România, dar se impune ca o condiție sine qua non a progresului în acest domeniu coordonarea eforturilor și a mijloacelor existente, stabilirea unei tematici de perspectivă, îmbogățirea orizontului de cunoștințe, lărgirea experienței cercetătorilor din acest domeniu.

Ca o expresie a prețuirii de care se bucură contribuția muzicienilor noștri la dezvoltarea culturii noi socialiste este acordarea cu prilejul Centenarului Academiei a înaltei distincții „Meritul cultural", recent instituite, printre alți oameni de artă și unor muzicieni.

Împlinirea a o sută de ani de existență a celui mai înalt așezământ de știință și cultură românesc semnifică pentru slujitorii artei socialiste glorificarea valorilor create de generațiile trecute, fiind, totodată, un imbold pentru sporirea strădaniilor menite a înălța prestigiul artei și culturii noastre socialiste.

Conferirea Ordinului Meritul Cultural

Pentru merite deosebite în activitatea literară, artistică și de răspîndire a culturii naționale, cu prilejul Centenarului Academiei Republicii Socialiste România,

Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România

decretează:

Art. 1. — Se conferă ordinul *Meritul Cultural clasa I*, tovarășilor:

Ion Dumitrescu
Mihail Jora

Art. 2. — Se conferă ordinul *Meritul Cultural clasa a II-a* tovarășilor:

Mircea Basarab
Tudor Ciortea
Sabin Drăgoi
Sigismund Toduță

Art. 3. — Se conferă ordinul *Meritul Cultural clasa a III-a* tovarășilor:

Garabet Avachian
Achim Stoia

Art. 4. — Se conferă ordinul *Meritul Cultural clasa a IV-a* tovarășilor:

Wilhelm Berger
Aladar Al. Zoltan

Art. 6. — Se conferă medalia *Meritul Cultural clasa I* tovarășilor:

Eliza N. Ciolan
Cornel Țăranu
Gabriel G. Jodal
Liviu Comes
Victor Giuleanu
Gheorghe Pascu
Vasile M. D. Tomescu
Pascal A. Bentoiu
Ștefan L. Niculescu
Mircea P. Neagu

Oratoriul „Din lumea cu dor" de Gheorghe Dumitrescu

de Diamandi Gheciu

Adînc legat, în crezul său artistic, de universul sufletesc — în multiplele lui aspecte — al poporului, Gheorghe Dumitrescu s-a afirmat, în creația sa muzicală, ca un exponent al frămîntărilor și năzuințelor maselor largi, ca un vehiculator al ideilor și simțămintelor nobile, ca un animator pe făgașul construirii vieții noi.

Pornind de la premiza caracterului educativ al artei și conștient de răspunderea ce revine creatorului ca factor modelator al sufletului omenesc, Gheorghe Dumitrescu s-a situat încă de la început, pe terenul unor audiții cît mai cuprinzătoare a operii de artă, abordînd din plin genul vocal-simfonic scenic și concertistic, pe care l-a socotit cel mai apt pentru exprimarea problematicii zilelor noastre și înțelegerea largă a mesajului artistic.

Aceasta explică și preferința sa pentru muzica programatică, în care temperamentul său prin excelență dramatic și de amplă respirație, se poate desfășura în toată plinătatea dinamismului său.

Tendința sa consecvent manifestată de a comunica realități sociale majore, se concretizează în lucrările sale de amploare ca operele „Ion Vodă cel Cumplit", „Decebal", „Răscoala", „Fata cu garoafe" și oratoriile „Tudor Vladimirescu", „Grivița noastră", „Zorile de aur", în care și-au găsit expresia subiecte din trecutul și prezentul nostru istoric.

Recentul său Oratoriu „Din lumea cu dor în cea fără dor", terminat în 1966, constituie o noutate în creația compozitorului, aceasta se traduce prin îndepărtarea de la caracterul pur narativ al oratoriilor anterioare, prin abordarea conceptului metaforic cu un sens filozofic ce rezidă în gîndirea populară, cu privire la ideia de viață, moarte, sacrificiu, progres și triumf al binelui.

Ideia de bază a libretului, alcătuit de compozitor pe temeiul unor texte folclorice de genul baladei, colindei, doinei, bocetului, etc., constă în lupta dintre „soare" și „moarte", în conflictele dintre luminozitatea vieții și forțele ce-i stau împotrivă.

Faptul că moartea, prezentată pe parcursul Oratoriului sub diferite înfățișări — ciuma, căruțașul, cerbul fermecat, crăiasa, comandantul oștilor și corbul — obține în multiplele ei aspecte dispariția fizică a celor cu care se înfruntă, nu poate fi caracterizat ca o situare în domeniul misticului. Legea naturală a limitei existenței biologice a ființei umane, este privită ca o necesitate obiectivă inexorabilă. Poziția însă pe care o adoptă înțelepciunea populară nu este aceea de resemnare fatalistă, de lașă obedință în fața morții, ci aceea de bărbătească luptă ; aceasta se dă cu mijloacele de înaltă spiritualitate ce stau la dispoziția omului, cu ajutorul cărora depășește eroic forțele distrugerii, prin străduința de a instaura pe pămînt libertatea și fericirea. Este aci, fără îndoială, o concepție superioară cu privire la sacrificiul individului în folosul omenirii întregi, o încredere nemărginită în forțele creatoare ale umanității. Imaginile diverselor ipostaze ale încleștării dintre lumină și întuneric constituie doar simple metafore, iar nu o expresie a credinței în supranatural. Ele sînt utilizate numai pentru a folosi exprimării unei concepții optimiste asupra vieții.

Am putea alătura într-o oarecare măsură, semnificația conținutului Oratoriului, de aceea a operei Oedip de Enescu.

Gheorghe Dumitrescu a căutat să închege toate textele folclorice utilizate, integrîndu-le unui sistem unitar de gîndire filozofică. Înșiruirea lor a fost alcătuită de așa manieră în cît să poată converge către concluzia finală, răspicat afirmată în Epilog : perenitatea înfăptuirilor măreţe ale omului, care aduc progresul și fericirea pe pămînt. În acest fel, compozitorul își confirmă cele cuprinse în dedicaţia aflată în fruntea partiturii : „acelor „oameni", care, învingînd puterea morţii, trăiesc veșnic prin înfăptuirile și exemplul lor, spre binele și fericirea oamenilor".

Caracterul folcloric al textului literar ca și intensitatea conflictului dramatic și complexitatea stărilor sufleteşti ale personagiilor simbolice, au determinat, pe de o parte, folosirea de către compozitor a unui limbaj derivat din caracteristicile melosului popular, iar pe de altă parte, împletirea lui cu mijloace de expresie evoluate, proprii redării unei gîndiri contemporane.

Oratoriul a fost conceput ca o amplă frescă făcînd parte dintr-un ciclu de lucrări vocal-simfonice cu caracter filozofic.

Compozitorul a urmărit realizarea unor imagini pregnante, printr-o muzică sugestivă alternînd în contraste coloristice și mobilitate ritmică, o completare scenică a oratoriului — pe care compozitorul se pare că o întrevede, fiind de natură a-i amplifica eficienţa.

Ansamblul este alcătuit din 4 soliști — soprană, contraltă, tenor și bariton —, cor mixt și orchestră mare cu percuţie bogată. Personagiile : „mama", „mireasa". „miorița" și „soția" sînt redate de soprană, „moartea" sub cele 6 aspecte ale ei, de către contraltă, „soarele", „vînătorul", „mirele", „ciobanul", „cătana", de către tenor, iar „împăratul" și „Corbea", de către bariton. Corul are rolul povestitorului comentînd desfășurarea tablourilor prin prizma concepţiei populare. Orchestra, în afara rolului ei întregitor al vocilor, apare și ca un tălmăcitor de sine stătător al climatului psihologic.

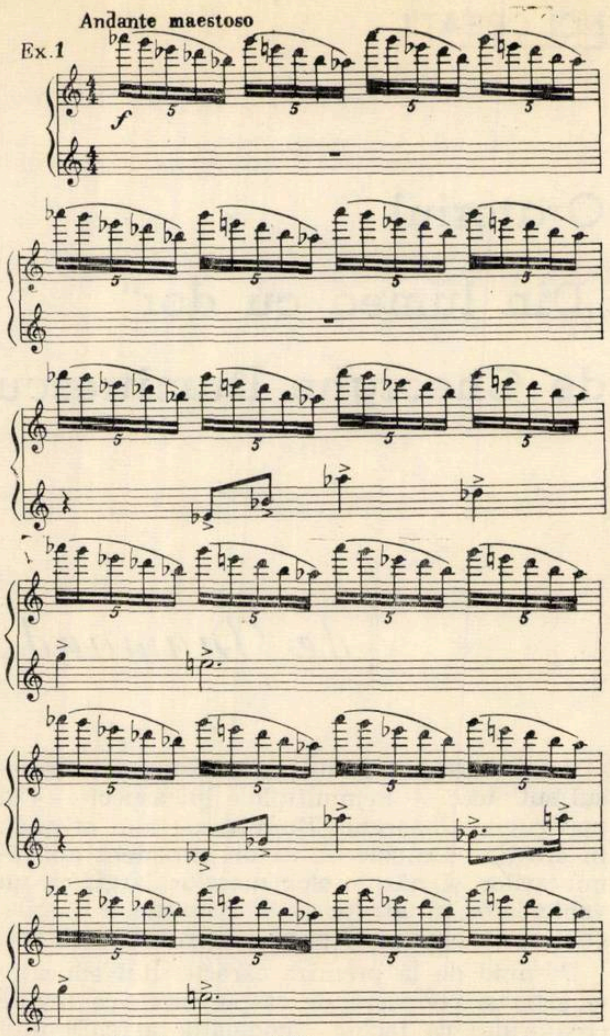
Oratoriul se compune din două părţi, fiecare parte conţinînd cîte 5 tablouri.

PARTEA I

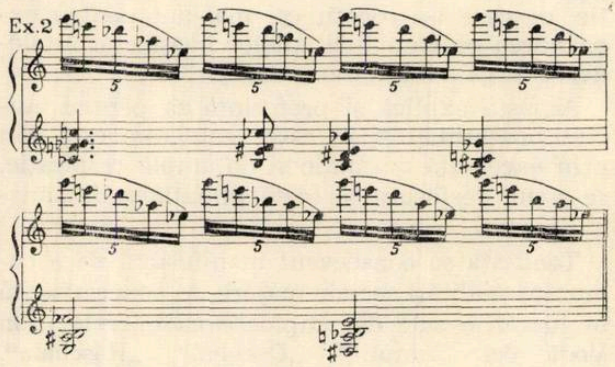
Tabloul I. Prolog. Soarele și moartea.

„Soarele" și „moartea" simbol al luminii și întunerecului, se înfruntă sub forma unei supralicitări a puterii lor, „soarele" situîndu-se pe terenul vieţii, iar „moartea" pe acela al distrugerii.

Prologul se deschide cu o figuraţie a suflătorilor de lemn, harpei și clopoţeilor, de un pitoresc caracter modal, ce constituie cadrul motivului „soarelui" expus de trompetă,



și al motivului „morţii" expus de corzile grave, sub formă de acorduri alcătuite din cîte 2 cvarte mărite (sau cvinte micșorate) suprapuse la distanţă de un semiton.

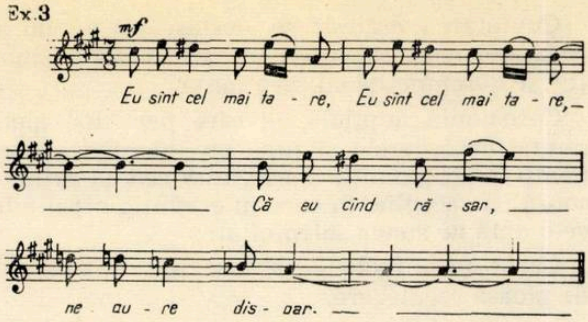


Aceste motive fundamentale, care persistă de-a lungul fragmentelor ciclului, sub diverse înfăţișări, confruntate cu alte motive episodice proprii fiecărui tablou, constituie firul de legătură ce imprimă unitate întregii lucrări.

În această înfruntare dintre lumină și întuneric, compozitorul alege pentru cîntecul „soarelui", forma de colindă (vezi pag. 7).

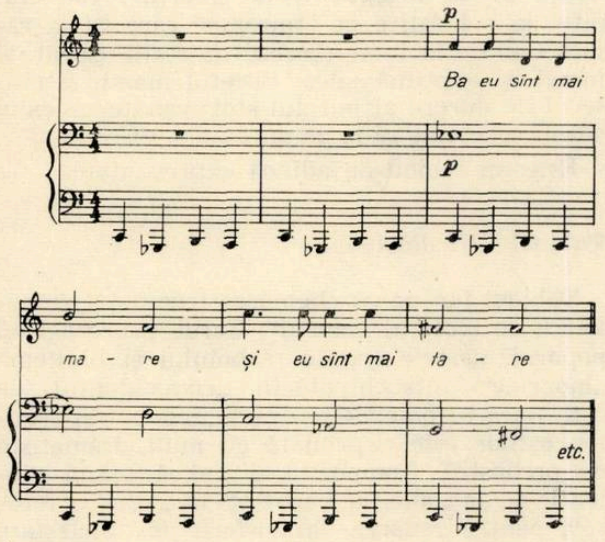
În cuvîntarea „morţii", se remarcă la vocea contraltei, frecvenţa tritonului, întreaga linie melodică sprijinindu-se pe un „ostinato" al ba-

Ex.3



şilor de asemenea în intervale de triton, ceea ce îi conferă caracterul sumbru voit de autor.

Ex.4



Tabloul II. Goană după vînt (moartea împăratului)

Este petrecere mare la curtea „împăratului", care, plin de înfumurare, se bucură de toate satisfacţiile vieţii : avere, glorie, tinereţe, fericire.

Atmosfera de orgie desfăşurată este redată de tumultul orchestrelor, în care percuţia joacă rolul principal. Intervine corul mut de femei care reprezintă grupul dansatoarelor ce desfată ochii „împăratului" şi curtenilor, într-o ambianţă lascivă.

După culminaţia orgiei, în mijlocul dansatoarelor apare „moartea" care opreşte petrecerea şi, arătînd „împăratului" că i-a sosit sfîrşitul, îi cere să o urmeze. „Împăratul" încearcă o inutilă rezistenţă, după care, recunoscîndu-şi neputinţa de a se împotrivi, îşi ia rămas bun de la prieteni, oşteni, familie, munţi, păduri şi cer albastru.

Tabloul se sfîrşeşte prin intervenţia unui cor dublu reprezentînd pe curteni, care cer „împăratului" să se trezească la „realitatea morţii".

Compozitorul utilizează în acest tablou o gamă bogată de mijloace de expresie, pentru o cît mai plastică redare a imaginilor şi mărirea tensiunii dramatice.

Astfel, în înfăţişarea orgiei de la palatul imperial, este folosit „pro causa" tabloul cromatic, tocmai în vederea reliefării deşănţării şi nebuniei curtenilor.

Dansurile lascive ale femeilor sînt exprimate prin gama de tonuri întregi, socotită ca cea mai potrivită pentru redarea unei atmosfere de fast, lux şi senzualitate.

Interesantă apare, în lamentarea „împăratului" în faţa „morţii", utilizarea intonaţiilor bizantine, pe moduri bisericeşti, procedeu justificat de atmosfera exotică, orientală, a tabloului.

De asemenea, cele două coruri sincronice de la sfîrşitul tabloului, aduc prin polifonia şi cromatismul lor modal, atmosfera necesară momentului despărţirii de viaţă a „împăratului".

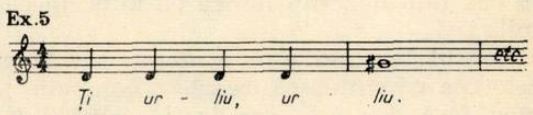
De remarcat că în ceea ce priveşte acest personaj, nu există un „motiv" care să-l identifice. Există doar formule melodice pe care se dezvoltă ţesătura tabloului şi care caracterizează pe „împărat". Motivul „morţii" este însă prezent ca şi în toate tablourile, ceea ce îi atribuie valenţa unui leit-motiv.

Tabloul III. Pe cărarea morţilor (Ciuma)

„Moartea" este reprezentată aci prin flagelul ciumei. Ea adună sufletele morţilor, conducîndu-le prin păduri negre, prin păduri roşii cu păsări roşii, prin păduri albe cu păsări albe.

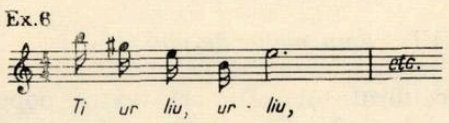
Prin aceste simboluri, concepţia populară îşi afirmă credinţa în justiţia imanentă, culoarea păsărilor constituind pedeapsa sau recompensa dată fiecăruia după fapta sa. Cîntecul păsărilor negre — cele ce au păcătuit în viaţă — se înseilează pe un interval de cvartă mărită, ceea ce îi conferă un colorit aspru,

Ex.5



pe cînd cel al păsărilor albe — curate la suflet — se deapănă pe un arpegiu de acord perfect.

Ex.6



Tabloul IV. La porţile raiului

O mamă sărmană cu 3 copii înfometaţi visează la zile mai bune. Cei 3 copii flămînzi îşi imaginează porţile raiului unde la mese întinse, cu făclii aprinse, se ospătează îngerii cerului.

Cîntecul copiilor îmbracă forma de colind pe măsura de $\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ care îi conferă o suavă expresivitate.

Mama îndurerată îşi plînge soarta ei şi a copiilor, pe un cîntec de jale cu vădit caracter

de bocet, în care apar și accente de revoltă. În disperarea ei, mama chiamă moartea care să-i izbăvească durerea. „Căruțașul morții" apare, dar mama cată să-l alunge. El însă nu vrea să plece cu căruța goală : ori ea, ori copiii trebuie să-l urmeze ! Mama se sacrifică pentru copiii ei, de la care își ia rămas bun printr-un duios cîntec de leagăn cu tendințe spre forma de bocet.

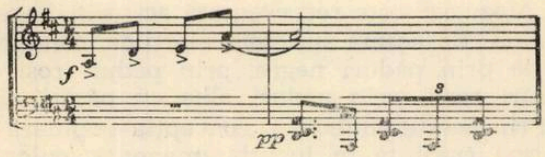
Copiii adorm și visează poarta raiului, la palatul soarelui, în aceeași formă de colind.

Tabloul V. Cerbul fermecat

Cei nouă frați pornesc la vînătoarea cerbului fermecat însoțiți de Gheorghieș, vînător încercat. Cînd acesta îl zărește și întinde arcul, cerbul fermecat ai cărui ochi omoară pe cei ce-l privesc, își îndreaptă privirea spre vînător, care cade mort. Dus acasă de către frații săi, soția îl primește în cîntecul bocetului „Zorilor, voi surorilor", pe un acompaniament orchestral, ce amintește razele soarelui.

Tabloul începe cu un motiv vînătoresc expus dc corni

Ex.7



care se dezvoltă pe parcurs, creînd o trepidantă atmosferă de urmărire a vînatului.

Încheierea tabloului aduce pe un fundal al celestei și clopotelor, glasul soției care rostește cuvintele ce constituie titlul oratoriului : „că el se pornește, se călătorește din lumea cu dor, în cea fără dor, din lumea cu milă, în cea fără milă".

Sensul textului este evident : lumea cu dor este cea pămîntească, reală, și concretă, iar lumea fără dor este cea ireală, abstractă. Deci adevărul se află în lumea pămîntească, iar nu în abstracțiunile tendențioase ale unor clase interesate.

PARTEA II.

Tabloul VI. Pe un picior de plai.

Compozitorul folosește aci textul popularei balade „Miorița". „Crăiasa morții" vrea să se cunune cu ciobanul moldovan, în mijlocul pădurii și al păsărilor, sub lucirea lunei și stelelor. Mirele primește propunerea, fapt ce simbolizează seninătatea omului în fața morții.

Atmosfera cîmpenească este de la început creată de compozitor prin sunetele celestei și tălăngii. Nu există un nucleu motivic propriu zis al ciobanului. Figura acestuia se desprinde din rugămintea pe care o face mioriței cu privire la ceremonialul înmormîntării lui, din dragostea pe care o poartă lumii idilice pe care o părăsește.

Cuvîntarea crăiesii se desfășoară pe un acompaniament expresiv, în care motivul „morții" se desemnează cu pregnanță.

Ceremonia nupțială, la care participă alaiul nuntașilor, soarele și luna cu întreaga natură, preoți fiind „munții mari", este redată printr-o sobră passacaglie, în care intervenția orgei aduce o notă de suavă solemnitate.

Corul mut încheie tabloul într-o ambianță de pioasă reculegere.

Tabloul VII. Bucură-te mănăstire.

Pe un dangăt de clopote (ostinato) ce intonează de la început tema „morții", convoiul duce la mănăstire pe „mireasa" care își ia rămas bun de la lume (bocetul miresii). Corul de femei își exprimă jalea. Bocetul mamii și cîntecul de durere al mirelui sînt urmate de calul cernit care vine să ia pe mireasă.

Este un tablou de adîncă expresivitate.

Tabloul VIII. Războiul.

Tabloul începe cu chemarea trompetei, întretăiată de motivul „morții". Corul, reprezentînd poporul, descrie ororile războiului și blestemă „moartea" întruchipată în „comandantul de oști, fiară turbată". Cavalcada „morții" în fruntea oștilor este exprimată cu mult dramatism de orchestră. Compozitorul indică tempi violenți, de la „allegro barbaro" la „allegro feroce", pentru redarea atmosferii de încleștare sălbatică.

Climatul se liniștește apoi, pentru a lăsa corul să jelească soarta „cătanei" ce trage să moară, fără mîngîiere, departe de cei ce-i sînt dragi. Cîntecul de suferință al „cătanei" ce-și plînge viața de care se desparte, se pierde în accentele senine ale orchestrei ce crează o ambianță primăvăratică, în cadrul căreia apare „mama". În contrast cu primăvara, mama caută cu durere mormîntul fiului ei și blesteamă pe cei ce i l-au răpit.

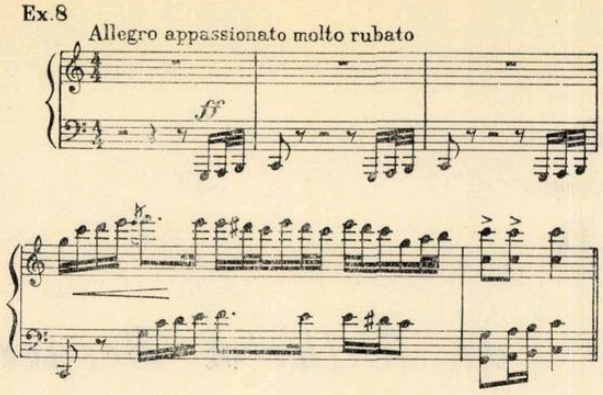
Revolta mamei este întovărășită de aceea a corului care cere cu dîrzenie celor ce provoacă războaie să înceteze vărsările de sînge. Tabloul se sfîrșește cu energica atitudine de protest a mulțimilor, exprimată prin combativa chemare : împărate, împărate, pune pace, nu mai bate !

Tabloul IX. Corbea — Viteazul

Acest tablou culminant constituie o apoteoză a eroismului, o încredere nemărginită în triumful binelui și adevărului. În el, compozitorul a căutat să reliefeze prin figura simbolică a lui Corbea, forța revoluționară a maselor oprimate.

Un scurt motiv al eroului atribuit timpanilor se transformă într-o temă ce pare să reprezinte idealul de luptă al acestuia.

Ex.8



Acest motiv se dezvoltă apoi în cadrul formei de baladă, cu ritmuri variate, capricioase și cu un caracter eterofonic.

Corul comentează soarta lui Corbea care a zăcut închis pentru că a luptat pentru săraci, pentru libertate și progres. Forțele întunericului l-au scos din închisoare și l-au legat într-un turn unde să-l bată vîntul și să-l sfîșie păsările de pradă. „Corbul" i se așează pe umăr și-i promite că-i va dărui viața dacă i se alătură ca să treacă omenirea prin foc și sabie.

Corbea îi răspunde că nu se teme de moarte, pentru că cuvîntul lui de foc, pe care nu-l poate stăvili nici tiranul cu sabia, nici moartea cu securea, pătrunde pretutindeni, oprește războiul, dezrobește din lanțuri, unește pe cei dragi, aduce fericirea pe pămînt.

Corul încheie tabloul în mod apoteotic, proslăvind lupta pe care eroul, plîns de toți, a dus-o pentru binele omenirii și face legămînt că poporul îl va răzbuna, scăpînd lumea de lanțurile robiei, de călăi, tirani și mișei, cu încrederea nestrămutată că „din sîngele lui curat, răsări-va peste veac, dreptatea rumânului, fericirea omului".

Aceste ultime cuvinte ale corului se sprijină pe un acompaniament orchestral în care persistă în mod obstinat, motivul eroului.

Epilog. Cine e mai tare și cine e mai mare.

Orchestra deschide Epilogul în aceeași atmosferă a introducerii Oratoriului, în care reapar cele 2 motive de bază al „soarelui" și al „morții", pentru a prepara terenul pe care se va situa rezultatul confruntării dintre aceste două simboluri.

Moartea, recapitulîndu-și isprăvile, declară că a secerat viețile multor oameni, de la sărac pînă la rege și împărat, de la „cel cu strîmbătate" pînă la „cel cu dreptate". A văzut însă că crește pe culmea muntelui, o mîndră floare aleasă, pe care „ploile n-o pot răzbate, ceara morții n-o atinge, crivățul n-o poate smulge. Este floarea omeniei, steaua fericirii, fapta semeață a omului, ce are viață vecinică și „încălzește lumea toată ca o piatră nestemată".

Soarele constată că puterea morții este învinsă și că viața nu poate fi stinsă. Arată că, slobozînd săgeți de foc, el încălzește pămîntul și floarea albă a iubirii ce fericește lumea.

Consacrarea superiorității „soarelui" asupra „morții" este proclamată de popor care, prin glasul corului final, ridică slavă celui ce nu a plecat capul în fața oprimării, rămînînd cu gînd curat, și cîntă un imn de bucurie soarelui neînfrînt și omului biruitor.

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu a căutat ca, prin juxtapunerea și adaptarea liberă a unor texte de obîrșie populară și prin comentarea lor pe plan sonor, să redea o imagine cît mai veridică a multiplelor aspecte ale luptei dintre lumină și întuneric, dintre adevăr și oprimare, a triumfului binelui asupra răului. Problematica pe care și-a impus-o compozitorul cu toată convingerea, a fost de natură să reclame pe plan muzical, un efort considerabil. Măiestria sa trebuie să fie îndreptată în direcția concilierii caracterului specific al concepției populare cu privire la permanența și triumful vieții, cu o gîndire muzicală contemporană, care să țină seama de cuceririle muzicii universale, tocmai în vederea unei cît mai expresive pătrunderi a sensului filozofic al textului literar.

Compozitorul a reușit această îmbinare, pornind de la inflexiunile modale ale cîntecului popular pe care le-a transpus într-o gîndire modernă proprie, ajungînd în acest fel la realizarea dualismului „național-universal".

Atît prin motivele de bază ce circulă de-a lungul întregului ciclu în prezentări mai mult sau mai puțin variate, cît și prin liniile melodice adecvate caracterizării diferitelor personagii sau situații dramatice, s-a urmărit obținerea unei unități în varietatea construcției.

Evident că în ceea ce privește forma, aceasta apare în mod natural liberă, datorită urmăririi îndeaproape a textului literar, ale cărui variate semnificații au determinat folosirea formelor de lied, baladă, arie, colind, bocet, intermezzo, passacaglie etc. De asemenea diversitatea situațiilor a impus după caz, utilizarea omofoniei, polifoniei sau eterofoniei.

De remarcat că, în ciuda unor agregate armonice îndrăznețe, compozitorul se menține pe linia unui melodism consecvent, în special în segmentele cu caracter liric.

Oratoriul „Din lumea cu dor în cea fără dor" constituie fără îndoială o reușită a compozitorului Gheorghe Dumitrescu, pe drumul ascendent al căutărilor sale, al realizării de noi valențe expresive în creația sa muzicală pusă în slujba unui cerc cît mai larg de ascultători.

Sonata a III-a pentru vioară și pian de Alfred Mendelsohn

de Wilhelm Berger

Muzica, concepută în forme măiestrite, presupune entuziasm, cunoaștere, rigurozitate în gîndire, dăruire, mari resurse de forță de muncă, o inepuizabilă prospețime sufletească și o adîncă dragoste de frumos. Aceste atribute se cer a fi permanent prezentate de-a lungul unei vieți de compozitor, cuprinse într-un tot armonios, în ultima instanță talentul, însușirea de a crea valori artistice. Închinîndu-și viața artei sunetelor, Alfred Mendelsohn a fost un muzician în deplinul înțeles al cuvîntului, complex, bogat în idei și lucrări, neobosit în dorința împlinită de a realiza. Iar imaginea artistului și omului stăruie, vie, luminoasă, umbrită doar de regretul dispariției sale atît de timpurie.

Compozitorul Alfred Mendelsohn s-a numărat printre acei autori care își extind investigațiile asupra tuturor genurilor muzicale, urmărind și adîncind în timp aceste direcții. În contextul creației sale, lucrările aparținînd genului instrumental de cameră ocupă un loc de seamă. Vădind o puternică afinitate pentru formele acestui gen și dispunînd de o bogată experiență, Alfred Mendelsohn le transforma adesea într-un cîmp de dezbatere a unor principii noi de constituire a discursului muzical. În decursul anilor, formele contrapunctice și variaționale, utilizate și extinse în mai multe lucrări, ca de exemplu în *Sextetul pentru coarde,* în quartetele nr. 7, 8 și 9, sau tendința de intensă polifonizare aparent improvizatorică a țesăturii sonore ca în *Miniaturi pentru quintet pentru instrumente de suflat,* au înlesnit zugrăvirea unui variat conținut emoțional în forme eficiente, particulare, clare și accesibile. Problematica propusă determină alegerea mijloacelor, în sine adesea diferite însă stăpînite cu un remarcabil meșteșug componistic. În cele mai izbutite lucrări ale compozitorului întîlnim o tendință de cuprindere a secțiunilor sau părților într-un arc unic, foarte des sprijinite pe o substanță monotematică însă polivalentă prin alcătuirea motivică. De multe ori, Alfred Mendelsohn a urmărit o întrepătrundere, o sinteză a unor elemente tradiționale de formă rezultate din evoluția muzicii, sinteză integrată la rîndul ei în stilistica muzicii contemporane și supusă unor procese de particularizare.

În Sonata a III-a pentru vioară și pian autorul utilizează în mod stăruitor principiul derivațiilor tematice. Părțile întregului derivă dintr-un material tematic enunțat la începutul lucrării asemănător unui motto. Economia și concizia substanței melodice se îmbină pe parcurs cu cerințele de dezvoltare multilaterală și succesivă iar reprofilările acestei substanțe converg spre o accentuată varietate, păstrîndu-se unitatea întregului. Aplicat în mod creator, acest principiu poate asigura coerența și dinamica succesiunilor, ajută la desvăluirea treptată a virtualităților cuprinse într-un material tematic generator. Cu aceste semnificații, principiul derivațiilor tematice s-a afirmat și în acest caz, constituind o lărgire a conceptelor tradiționale.

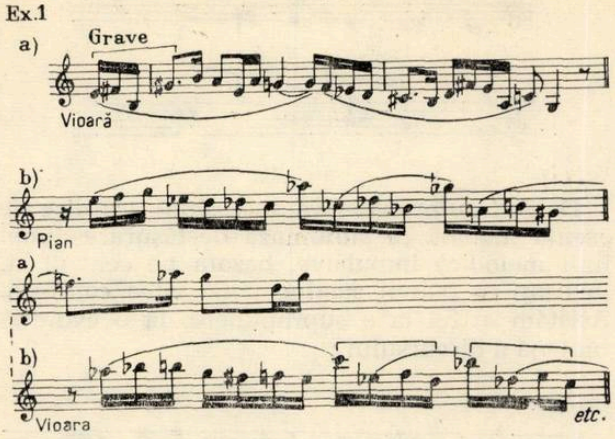
Sonata a III-a pentru vioară și pian, scrisă în anul 1957, încheie un ciclu de sonate scrise pentru acest cuplu. În timp, ea se situiează lîngă Simfonia a VII-a și Cvartetul de coarde cu același număr. Sonata este în întregime o lucrare lirică, nuanțele acestei expresii fiind gradate într-un arc larg ce cuprinde trei mișcări distincte. În prima parte precumpănesc elemente de meditație. Un anumit caracter de pastorală, un sentiment de reverie în fața naturii sînt specifice temei din finalul sonatei, pe cînd partea a doua aduce o pulsație dinamică mereu întreținută. Înlănțuirea părților este următoarea : lent — repede — lent.

Prima parte, Grave, este o invenție bitematică în general pe trei voci. Forma preclasică, riguroasă, este îmbogățită prin introducerea unei teme secunde, distincte. Prima parte poate fi asemuită cu un dialog între cele două instrumente, o depănare calmă și cursivă de idei ; liniile melodice îmbracă o cantabilitate aproape vocală. Rezultatele armonice sînt lipsite de asperități, vocile se întrepătrund, se pierd pentru a reapare din nou, evoluînd într-o strînsă interdependență. Discursul sugerează o formă de boltă în care detaliile, atent creionate, sînt armonios înmănunchiate.

De remarcat este faptul că temele sînt concepute în spiritul unei simplități accentuate. Cromatizarea treptelor constitutive aduce un spor de expresie și mobilitate iar în conducerea

vocilor o sumă de combinații armonice. Cele două teme ale invențiunii au următorul profil :

Ex.1

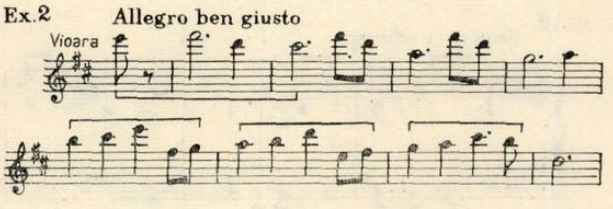


După cum se observă, celulele inițiale (elementele a și b) se suprapun. De aici pleacă o salbă de combinații, de modificări, mutații, inversări, augmentări și diminuări motivice care atestă încă o dată și cu prisosință finețea travaliului componistic.

Un deosebit interes prezintă planul tonal al lucrării. Prima parte se sprijină pe centrul Mi. Acesta reprezintă plagalul lui Si-major, propriu ca centru tonal părții a treia. Partea a doua este axată pe Re, relativă majoră (înrudirea de terță) a lui Si. Astfel se asigură fiecărei mișcări — în fond printr-o conexiune modală, existentă în însăși substanța generatoare — un climat tonal propriu. Identitatea tonală (clasică) a mișcărilor extreme este aici înlocuită printr-o funcționalitate de tip modal.

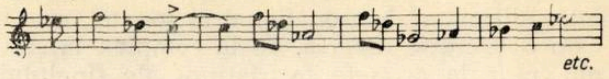
Prima parte are totodată o semnificație introductivă, de deschidere a unui ciclu. Partea a II-a, Allegro ben giusto, construită în forma de rondo-sonată, contrastează puternic și spulberă atmosfera contemplativă. Ritmul susținut și dinamica variată se impun aici. Prima temă este obținută din celula inițială a primei teme din invențiune, cu preluarea identică a primelor sunete, inversîndu-se sensul treptelor trei și patru. Din tema secundă sînt preluate secvențe motivice :

Ex.2 Allegro ben giusto



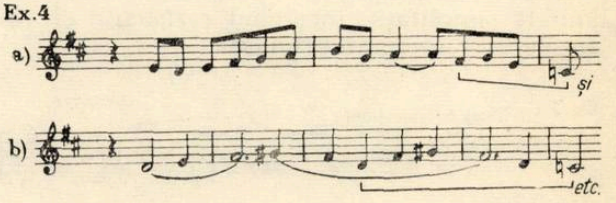
Părăsind mijloacele contrapunctice, compozitorul acompaniază tema în structuri de cvarte, susținute prin acordul tonicii. Desfășurat pe suprafețe mari, materialul tematic se expune în sfere noi, mai întîi prin mutații tonale. Totodată, profilul inițial apare schimbat prin variații ritmice :

Ex.3



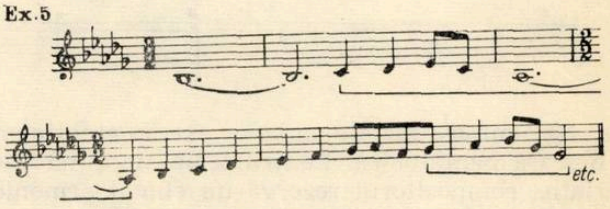
Această tehnică de reprofilare lentă generează în cele din urmă și tema secundă. Celula generatoare a primei teme, mutată în interiorul sau spre încheierea noilor teme, se menține mereu prezentă.

Ex.4



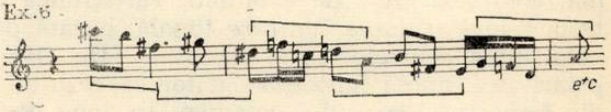
Secțiunea C aduce contrastul de mișcare, de expresie și atmosferă. În interiorul părții a doua, ea constituie o nocturnă ; vioara expune o melodie cantabilă, de maximă simplitate iar pianul, renunțînd la trepidația ritmică de pînă acum, sugerează un suport armonic unduitor. Și aici, într-o nouă ipostază, transpar elemente cunoscute :

Ex.5



Repriza readuce atmosfera secțiunii expozitive, însă liniile sînt adesea structural înnoitoare, ca de exemplu în unul din aspectele temei prime, pe care îl redăm mai jos :

Ex.6

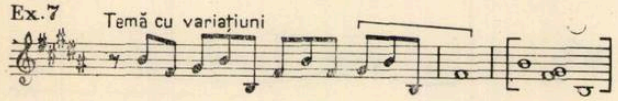


Partea a doua este întrepătrunsă de o pulsație viguroasă. Instrumentele sînt înmănunchiate într-un dialog, variat prin ivirea la tot pasul a unor noi posibilități de îmbinare. Deși vioara domină, registrele se întrepătrund, instrumentele se acompaniază, se compensează. Diminuarea sau augmentarea unor elemente dau naștere unor aspecte agogice în continuă schimbare. Armonia, funcțional ancorată, se colorează prin succesiuni modale, prin lărgiri și suprapuneri modal — tonale. Și pe acest plan, tendința spre o sinteză se evidențiază. Acest rondo-sonată, cu suprafețele sale dezvoltate, este menit să separe hotărît cele două mișcări extreme lente, constituind, în cadrul întregii sonate, factorul de contrast.

Încă spre încheierea C-ului, tema finală a fost preenunțată de către vioară, formînd o le-

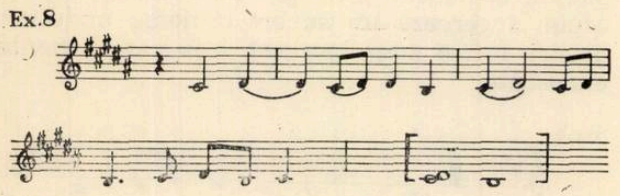
gătură spre tema cu variațiuni. Dacă urmărim întregul material intonațional al sonatei, observăm o evoluție inversă, de la complex la simplu, pînă la primele variațiuni ale finalului, pentru a se amplifica pe urmă din nou. În adevăr, aspectul cromatic inițial cedează din ce în ce iar tema finalului, asemănătoare unui semnal de bucium, numără doar trei sunete constitutive, legate între ele prin intervale diatonice de cvartă, secundă, terță, octavă și cvintă. Compozitorul se apropie aici în mod deliberat de limitele simplității, încercînd rezistența și valențele unor intonații primare :

Ex.7 Temă cu variațiuni



În prima variațiune, tema este preluată de pian în timp ce vioara intonează o contratemă, construită tot pe trei sunete :

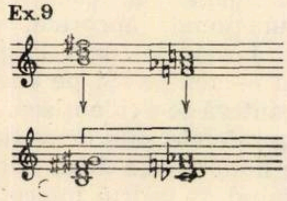
Ex.8



Rezumînd sunetele ambelor exemple obținem o scară pentatonică. Pentru tema și prima variație, compozitorul rezervă un climat armonic stabil, pentatonic. Modulația se infiltrează în variațiunea a doua, cadențele modale apar tot mai des. Primele variațiuni sînt de preferință ornamentale, încă mult apropiate de aspectul inițial.

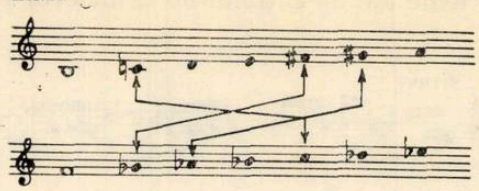
Discursul tinde acum din nou spre structuri mai complexe. Așa de exemplu, variațiunea a treia relevă o dublă centrare tonală, bazată pe polaritatea centrelor si și fa minor. De altfel polaritatea dublă, opoziția tritonică rezultată din împărțirea spațiului octaviant în două porțiuni egale însă tensorial net distincte, este foarte des prezentă în lucrările lui Alfred Mendelsohn, sprijinindu-se pe un concept de axe elaborat în ultimii ani și teoretizat în Principii de modulație. În această Sonată, centrele opozante sînt utilizate fie simple, fie cu sextă adăugată :

Ex.9



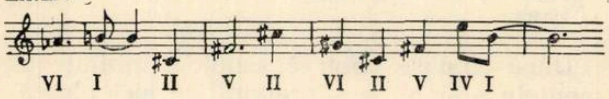
Prezentate sub forma unor moduri și întregite, obținem două scări cu trei sunete comune :

Ex.10

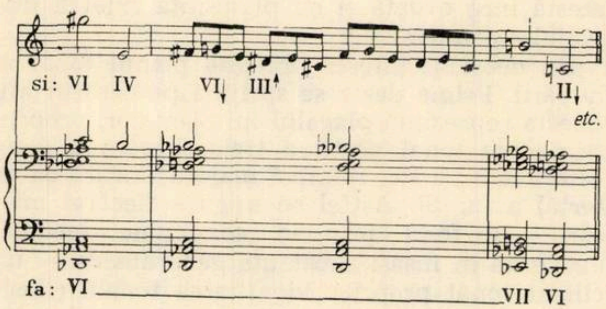


De aici autorul derivă succesiuni acordice de esență modală ce subliniază desfășurarea unei linii melodice impulsive, bazată pe centrul si, în timp ce pianul susține polaritatea contrară. Asistăm astfel la o suprapunere, la o evoluție biplană a discursului :

Ex.11 a

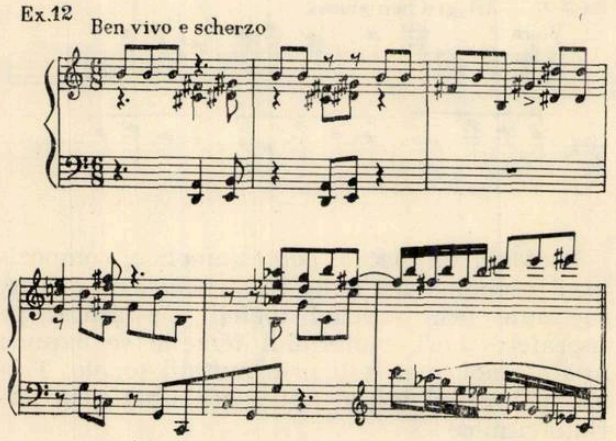


Ex.11 b



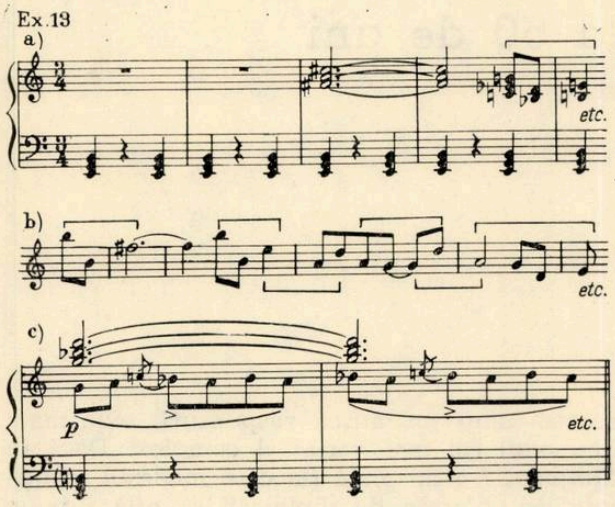
Aceste procedee sînt prezente și în variațiunea a patra. Melodica se modifică, discursul cîștigă în vigoare. Vioara rămîne exponentul principal iar fundalul armonic animat al pianului prezintă mereu oscilații între cele două poluri. Elementul ritmic se impune în variațiunea a cincea, o toccată. Totodată, variațiunile ornamentale sînt substituite prin variațiuni de caracter, de gen. Asemănător multor scherzouri ale autorului, varietatea ritmică rezultă din gruparea diferită a valorilor de optimi, procedeu prezent încă în jovialul cvartet de coarde nr. 5, însă susținut aici printr-un limbaj mai incisiv :

Ex.12 Ben vivo e scherzo



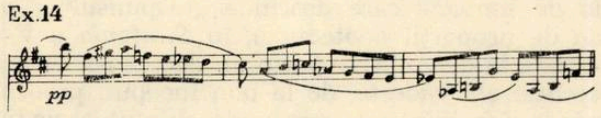
Este o mică secțiune de virtuozitate violonistică, un element de contrast, necesar. De fapt, în ansamblul acestui final, variațiunile V și VI reprezintă mici digresiuni de la subiect, o lărgire a sferei de expresie în interiorul unei mișcări cu imagini foarte apropiate. În variațiunea VI se suprapun mai multe elemente. Mai întîi, ea este un dans, grotesc pe alocuri și dur, în tempo de Ländler și peste un ostinato în registrul grav se grefează intonații derivate din temă (a, b), ca și o linie melodică apropiată instrumentalismului popular (c). Fraze recitate, nu neapărat coherente, oarecum întîmplătoare în această organizare determinată, cadențe întrerupte imprimă acestei secțiuni o notă distinctă.

Ex. 13

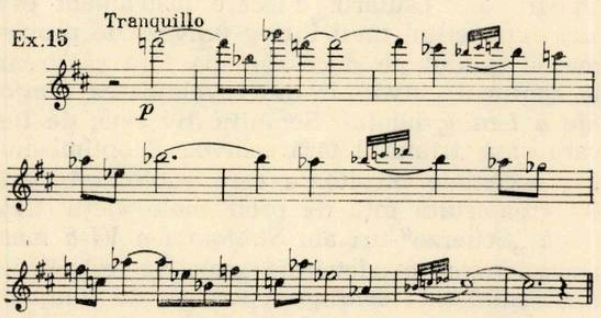


Ultimele variațiuni au un sens concluziv. Ele reprezintă totodată o sinteză a întregii lucrări. Așa de pildă, în variațiunea a șaptea „Vivo", reapare într-o sonoritate redusă și catifelată tema secundă din invențiune (prima parte).

Ex. 14



Ex. 15



Și acum, sub forma unui amplu epilog, tema variațiunilor se aude încă o dată, îmbogățită și larg desfășurată de către vioară, pentru a încheia Sonata într-o atmosferă luminoasă dar pătrunsă de un suflu nostalgic (vezi ex. 15).

Factorul prim în susținerea discursului rămîne vioara, cu toate că această sonată este concepută în spiritul unui neîntrerupt dialog între cele două instrumente. Pentru vioară Alfred Mendelsohn a manifestat o constantă predilecție, legitimată printr-o afinitate accentuată ca și prin cunoașterea amănunțită a resurselor ei expresive. Din punctul de vedere a relației dintre cele două instrumente, Sonata se apropie întru cîtva ținutei preclasice a genului. Stilul violonistic este sobru, cald, orientat mai cu seamă spre valorificarea zonelor timbrale generoase specifice instrumentului. Aspecte concertante, de virtuozitate, pătrund doar pe alocuri în lucrările de cameră ale compozitorului. De multe ori, linia viorii este apropiată de cantabilitatea vocală, detașată intenționat de efecte coloristice.

Am insistat pe parcursul analizei asupra devenirii substanței intonaționale deoarece, în mod evident, compozitorul și-a propus în această sonată atît de particulară ca alcătuire o incursiune în starea intimă a celor mai simple elemente și relații sonore. Pe parcursul lucrării, ele se supun unor permanente metamorfoze. Drept o contrapondere față de o puternică înclinație improvizatorică, înlesnind infiltrarea în discurs a unor digresiuni și momente colaterale de ordin meditativ, compozitorul îi opune acestui filon natural, temperamental ancorat, organizarea severă a formei muzicale, deducînd cu migală etapele succesive ale desfășurării sonore. Această tendință de eliberare și-a găsit expresia în mai multe lucrări de cameră, favorizată și prin adoptarea principiilor contrapunctice și variaționale, prin integrarea acestora în osatura formei cuprinzătoare de sonată. Din întrepătrunderea de elemente și scheme apare o stare nouă a formei, conceptual dezvoltată. Astfel, în fond, Sonata a treia reprezintă un șir de variațiuni grupate în forme și mișcări distincte, vădind prezența unui arc evolutiv deschis pînă la ultima variațiune a finalului. Aici spirala, neajunsă în dreptul punctului de plecare, se închide, reprezentînd, în același timp, un altceva, o nouă calitate emoțional-expresivă realizată.

Concepută în toiul unei rodnice activități creatoare, Sonata a treia pentru vioară și pian pare a fi totodată ecoul unor atente și multilaterale investigații teoretice. Experiența proprie de compozitor și dascăl impusese poate alegerea unor elemente ultime de intonație și necesitatea de a deriva de aici metamorfoze în genul formelor deschise. Premergătoare acestui stadiu au fost opozițiile tonal-cromatice, pe urmă simbiozele tonal-modal-cromatice în lucrări aparținînd unor genuri diferite. Deosebit de clar apare procesul de esențializare prin simplificarea problemelor și căutarea factorului comun al unor aspecte diferite în această sonată. Astfel, în șirul lucrărilor din ultima perioadă de creație, Sonata a treia nu apare numai drept o concluzie la un ciclu de lucrări pentru vioară și pian, ci mai de grabă drept un prolog în linia unor compoziții pătrunse de un patos nobil ce avea să culmineze în Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră.

ANIVERSĂRI

Dmitri Şostakovici la 60 de ani

O retrospectivă asupra operei lui Şostakovici necesită abordarea a două planuri distincte. Pe de-o parte se situează căutările de artă ale unui muzician de seamă al secolului nostru, şi la care evoluţia poate fi urmărită aproape cronologic, de la genul grotesc al parodierii conştiente pseudo-romantice (aşa cum acest lucru se reflectă, în mod atît de spiritual, în „Nasul") pînă la dramatismul intens şi aproape derutant din „Katerina Ismailova" ; de la maniera cvasi-experimentală (atingînd uneori limitele unui abstracţionism pur) a simfoniilor a II-a şi a III-a, pînă la „torţa aprinsă a vieţii însăşi" — după cum numea cîndva Asafiev simfonismul lui Şostakovici.

Pe de-alta însă se află fermitatea unei viziuni de profund şi nobil umanism, şi care refuză orice cronologie ; sentimentele artistului-cetăţean se reflectă cu aceeaşi vigoare atît în creaţia adolescenţei şi a tinereţii sale pline de căutări, ca şi în operele de maturitate. Aceeaşi substanţă filozofică se reflectă, nealterată, în Simfoniile a III-a, în muzica primelor sale filme ca şi în cele „10 poeme pentru cor" (op.88) ale maturităţii sale creatoare.

Este neîndoios faptul că *simfonia* constituie structura muzicală în care viziunea artistică a lui Sostakovici îşi găseşte cea mai semnificativă vigoare şi originalitate de gîndire. Este impresionantă reflectarea aproape nemijlocită a intensei sale trăiri, a concepţiei sale despre viaţă. Simfoniile lui Şostakovici se adresează problemelor fundamentale ale existenţei, fiind în acelaşi timp tot atîtea răspunsuri, exprimate în modul cel mai variat şi complex. Dacă în *Simfonia I-a* de pildă (la care modesta menţiune de „lucrare de diplomă" se află într-un flagrant contrast cu răsunetul pe care l-a cunoscut în cadrul stagiunii leningrădene a anului 1926, sub bagheta lui Nicolai Malko) perceperea tragică a sensurilor vieţii este ascunsă sub aparenţa unei verve tinereşti, izbucnind abea în cîntul tînguitor al părţii lente şi într-un solo de timpane care deschide „răspunsul" (*Coda* de proporţii apoteotice), în *Simfonia a V-a* -aflată la distanţă de peste un deceniu-scriitura orchestrală vădeşte, de la bun început, preocupările şi frămîntările profunde, chinuitoarele întrebări ale căutării. Fiecare instrument este aici exponentul unui întreg univers de probleme, şi gîndul ne duce-aproape fără să vrem- la conturul „invaziei" din revelatoarea *Simfonie a Leningradului.* Semnificativ este, de fiecare dată, triumful fără echivoc al optimismului, accentele biruitoare care subliniază poziţia creatorului faţă de problemele vieţii. Cele două „Scherzo"-uri ale *Simfoniei a VI-a* marchează parcă o adevărată „cale de ieşire" din marasmul unui sentiment extrem de complex, în care întrebarea se îmbină, de-o potrivă, cu suferinţa şi resemnarea ; exuberanţa unei voioşii tinereşti redă o detaşare aparentă de preocupările filozofice.

Însă tragismul revine, ca un strigăt de revoltă, în paginile *Simfoniei a VII-a ;* scrisă în preajma tranşeelor şi terminată în refugiu, la Kuibîşev, acest poem al rezistenţei cunoaşte

imediat omagiul marilor săli de concert ale lumii, fiind audiată în interpretarea celor mai mari dirijori ai timpului, de la Toscanini și Koussevitzky pînă la Mitropoulos și Stock. Noile trăiri își găsesc expresia în maniera unui clasicism sobru, al cărui început fusese conturat cu precizie în mai toate lucrările compozitorului, încă de la primul său *Cvartet de coarde* (1938) ca și în *Cvintetul cu pian* cu care obține Premiul de Stat în anul 1941.

Ca o tranziție spre o nouă culme de trăire sufletească, *Simfonia a IX-a* pare să rezume gîndirea de pînă atunci a compozitorului, acel zîmbet melancolic, trist și plin de speranță totodată, vădind un puternic atașament la tradiția simfonismului ceaikovskian. Proiectată ca încununare a unui întreg ciclu de evoluție (cu soliști și cor), realizarea s-a restrîns la un scînteietor „Scherzo simfonic", epitet care a însoțit Simfonia a IX-a în toate stagiunile de audiții. În locul apoteozei finale se situau acum căutările și marile prefaceri ale viziunii unui muzician ajuns în pragul deplinei sale maturități. Impresionantul „Dies irae" din secțiunea centrală a *Simfoniei a X-a* marchează, în mod simbolic parcă, reluarea temelor grave ale vieții. Abordînd genuri noi (neglijate într-o oarecare măsură în creația sa precedentă), concepțiile lui Sostakovici își găsesc o perfectă realizare în lucrări cum ar fi oratoriul „Cîntarea pădurilor", „Poemele" (pe versuri de Evgheni Dolmatovski), „Cîntecele spaniole" sau cele „24 de preludii pentru pian", o impresionantă frescă a polifoniei ruse moderne. Recentele sale Cvartete de coarde (Nr. VI—X), și mai cu seamă *Cvartetul Nr. VIII* scris în anul 1960, reflectă preocuparea de a transpune în creație problemele majore ale cotidianului. Uneori căutările sale deschid o arcadă *dincolo* de momentul însuși al creației, în timp ce revenirile la același moment concret sînt pătrunse de permanenta nemulțumire a unei nobile exigențe față de propriile-i realizări. Astfel, într-o convorbire cu Erik Werba, Sostakovici amintea în glumă, că lucrînd la „Jucătorul" lui Gogol și fiind cu totul absorbit de creație, nu a observat că un singur fragment al noii opere însuma 1 oră și 40 de minute.

Este aceeași constructivă „neliniște" artistică ce l-a situat în miezul marilor probleme ale omenirii, care l-a purtat prin cele mai variate genuri ale creației, care-i confirmă prezența în dezbaterile marilor Academii de artă ale lumii, al căror membru activ este.

De la cea de-a doua premieră din 1962 a „Katerinei Ismailova", opera aceasta s-a jucat la Londra și Zagreb, la Milano, Praga și Viena. La foarte multe din aceste prime vizionări, publicul a avut bucuria de a saluta în rîndurile sale prezența autorului ; într-o singură săptămînă (ianuarie 1965), Sostakovici a ținut să asiste personal la premiera vieneză a operei, la prezentarea ei la teatrul muzical din Kazan precum și la cel de-al 50-lea spectacol festiv pe scena operei moscovite !

Aceeași bucurie la fiecare primă audiție, aceeași prospețime critică la fiecare spectacol, nou sau vechi — iată o trăsătură care l-a caracterizat pe întregu-i drum de creație și care continuă să-l însoțească, și de-acum înainte, în pragul celui de-al șaptelea deceniu de existență.

Impreună cu George Enescu

CURENTE ŞI TENDINŢE ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ

Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt

de Aurel Stroe şi Ştefan Niculescu

Între 21 august şi 3 septembrie 1966 s-a desfăşurat la Darmstadt (R. F. Germană) cea de-a XXI-a ediţie a „Cursurilor de vară" consacrate muzicii noi, la care a participat şi un grup de compozitori din ţara noastră: Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah şi Alexandru Hrisanide.

Răspunzînd întrebărilor noastre, compozitorul Aurel Stroe ne-a relatat unele aspecte mai caracteristice din desfăşurarea acestei întîlniri internaţionale.

— În ce a constat, în linii generale, programul celor două săptămîni de lucru de la Darmstadt ?

— A fost un program destul de încărcat — în tot cazul cu mult prea vast spre a putea fi acoperit în întregime de către fiecare din participanţi. Trebuie să remarcăm trei manifestări deosebite, şi anume: cursurile propriu-zise (de regulă în serii de cîte 4—6 prelegeri), apoi congresul de închidere în care au fost dezbătute problemele cele mai importante ce au reeşit din expunerile prezentate, şi — în fine — concertele explicative (fie „pe viu" sau şi cu benzi ori filme documentare), constituind de fapt o prelungire permanentă a discuţiilor în domeniul practic. În afară de aceasta, o săptămînă de lucru la studioul-laborator de muzică electronică al firmei „Siemens" din München, dînd prilejul de a cunoaşte în mod practic unele procedee tehnice ale domeniului.

— Ce cursuri v-au interesat în mod deosebit ?

— Am participat cu mare interes la mai multe cursuri, dintre care amintesc: expunerile lui Mauricio Kagel despre relaţiile dintre mişcarea scenică şi muzică, ale lui Herbert Brün cuprinzînd unele realizări

în domeniul calculatorilor electronici utilizați, în vederea compoziției, de către grupul de compozitori de la universitatea „Illinois" (S.U.A.), precum și seria de prelegeri ale lui György Ligeti cu tema „formă și structură" ; în sfîrșit, cursul lui Karlheinz Stockhausen, în care a prezentat estetica și tehnica de elaborare a ultimilor sale lucrări, precum și sinteza lui Theodor W. Adorno cu privire la problema timbrului în muzica contemporană. În total cca. 25 de prelegeri reprezentînd un amplu și variat cîmp de preocupări ale muzicii zilelor noastre.

— Din cele audiate și văzute s-au putut desprinde, desigur, unele orientări. Ne-ați putea împărtăși cîteva din ele ?

— Este corectă formularea „audiat" și „vizionat", întrucît chiar din cele 6 prelegeri ale lui Mauricio Kagel (între 22 și 27 august) s-a desprins concepția unei puternice corelații între „trăirea vizuală" și cea „auditivă" ; se demonstra chiar o noțiune nouă, pe care o numea „Wortlichtbewegung", în sensul de sinteză a unui proces conplex, verbal și optic totodată. Aș dori să subliniez unele aspecte privind domeniul de aplicație al calculatoarelor electronice în componistică, așa cum acest lucru a rezultat din expunerile lui Herbert Brün (în număr de 4, între 23 și 26 august).

— Este vorba de o folosire diferențiată a aparatajului ?

— Aceasta este chiar ideea de bază. El stabilește trei sensuri diferite de folosire a calculatoarelor. Cu scop *analitic*, acestea pot fi aplicate întregii muzici de pînă acuma în scopul stabilirii regulilor de stil, a analizelor comparative, a studiului muzicologic etc. Importanța acestui sector ar fi deci, în primul rînd, de ordin pedagogic.

În ce privește aplicabilitatea componistică, aceasta se divide, la rîndul ei, în lucrul cu *materialul dat* (construindu-se, deci, cu elemente pre-existente) și *generarea* însăși a acestui material cu ajutorul aparatelor. Desigur că în spiritul preconizat de întîlnire, ultimele două domenii au fost discutate mai pe larg.

— Care este deosebirea, pe plan tehnic, dintre lucrul cu material „pre-existent" și acela cu un material generat de aparat ?

— În primul rînd că materialul pre-existent (în speță *sunetul*) este supus unor legi de compoziție, mai mult sau mai puțin inedite. În cel de-al doilea caz, compozitorul recurge la însăși *confecționarea* materialului din care își va clădi ulterior piesa muzicală. În acest sens se folosește convertizorul analog, în timp ce calculatorul digital ne furnizează datele necesare privind legătura dintre sunetele astfel obținute. În ce privește materialul *generat* de aparat, se procedează la o programare liniară, care poate să cuprindă de la cca. 60 de instrucțiuni pînă la mai multe sute.

— Dincolo de aceste amănunte tehnice, s-a desprins și argumentarea estetică a procedeelor ?

— Brün a insistat mult asupra aspectului unui *dublu algoritm*, respectiv : pe de-o parte un limbaj obiectiv al muzicii (determinat de stadiul în care a ajuns evoluția muzicii) precum și un algoritm individual, în funcție de limbajul specific folosit de fiecare compozitor în parte.

— Întrucît ați amintit de „specificul" componistic : a fost abordată și problema raportului dintre individualitatea autorului și universalitate ?

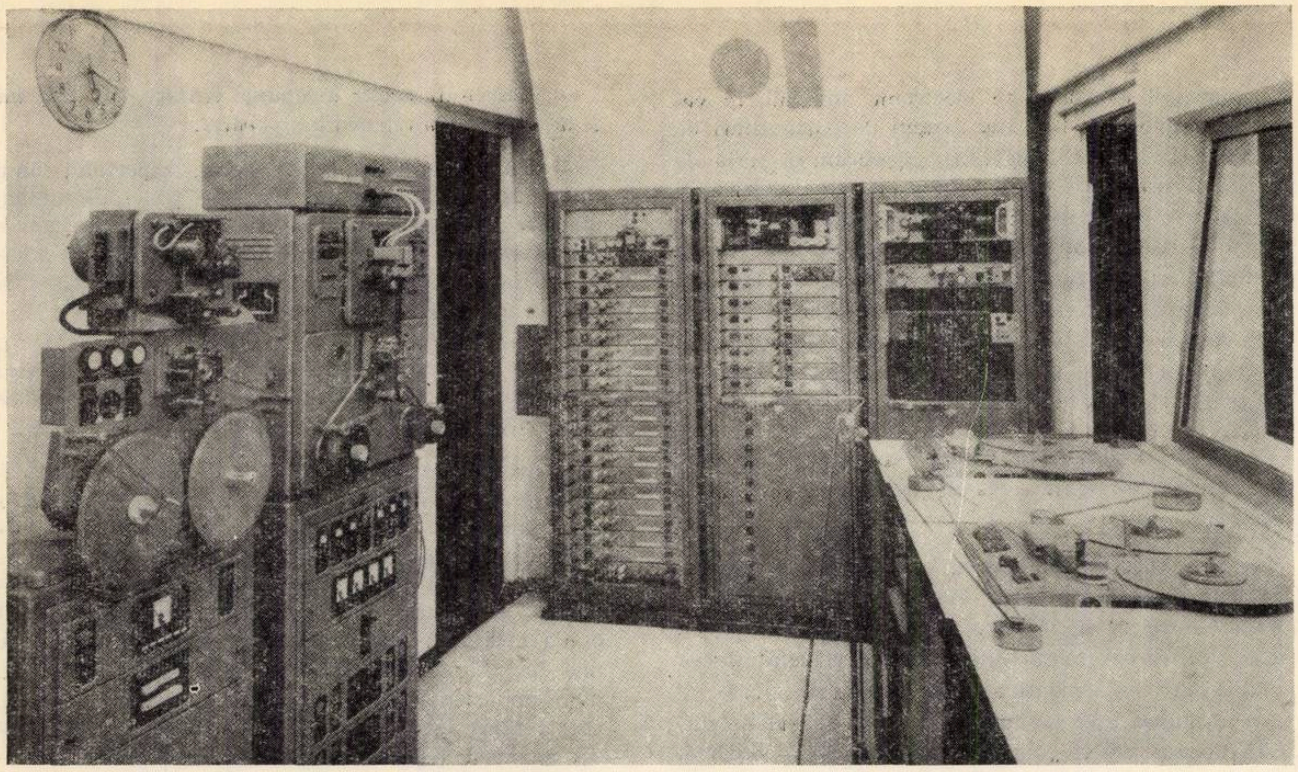
— Această temă a preocupat destul de mult expunerile lui Stockhausen, pe care le-am putut audia de-a lungul a 5 ședințe (între 29 august și 2 septembrie). Pornind de la concepția că accentul se pune în primul rînd pe *procesul însuși* al creației (respectiv : elaborarea este mai importantă chiar decît opera închegată ; sau mai exact spus : *formarea* este mai importantă decît *forma*), Stockhausen acordă o mare importanță limbajului specific al compozitorului, acesta fiind apt de a contribui la un limbaj universal al muzicii. În sensul acestui raționament, mijloacele componistice capătă — din punct de vedere al funcțiilor specifice — o oarecare relativitate, ponderea situîndu-se, după cum spuneam, pe procesul de elaborare. După părerea sa, acest fel de a privi lucrurile ar depăși cu mult limitele muzicii de concert, punînd chiar probleme universale de gîndire, rezolvabile pe calea muzicii.

— Pe linia acestei ponderi menționate, am putea vorbi de reflectarea unui specific național în componistica contemporană ?

— După părerea sa, contribuția specifică a fiecărei culturi — de pildă a diferitelor folcloruri — este extrem de folositoare dezvoltării muzicii contemporane ; totul însă, firește, la nivelul limbajului universal. Vreau să menționez în acest sens una din lucrările sale mai recente, intitulată „Telemusik 1", pe care a realizat-o la studioul electronic din Tokio. Preluînd sentimentul curgerii timpului din muzica tradițională „No", el a transformat acest aport folcloric astfel : după o înregistrare a elementului primar (la care contribuie și instrumente populare japoneze ca : taku, mokugy, bokusho, rin, kane etc.) acesta este proiectat către limitele audibilității (totul se desfășoară la înălțimi care depășesc 6.000 de Hz) de unde se „reproiectează" pe planul audiției normale. Este evident că „specificul" nu mai poate fi sesizat în mod direct ; de-altfel nici nu se urmărește un simplu „colaj" ci o prelucrare cu mult superioară.

— În cadrul acestor „procedee" se folosește și folclor european ?

— După cum ne-a declarat într-o convorbire avută, este interesat de diferite folcloruri, exprimîndu-și dorința de a-l cunoaște și pe cel românesc. În general „sursele" sale sînt extrem de diferite ; în „Momente" de pildă, folosește frînturi din „Cîntarea cîntărilor", din scrisori adresate lui, interjecții, elemente onomatopeice — și cîte altele.



— *Aţi amintit şi de cursul lui Ligeti, privind „forma şi structura".*

— A fost unul din cele mai interesante cursuri audiate. Pornind de la analiza a două lucrări contemporane „Bagatele" pentru cvartet de coarde de Webern şi propriu-i „Recviem" pentru soliști, cor şi orchestră), Ligeti demonstrează că în muzica contemporană există o condiţionare reciprocă între formă şi structură. În procesul de creaţie poate preexista unul sau altul din cele două aspecte, în funcţie de vederile sau temperamentul compozitorului. În ultimă instanţă, totul este o chestiune de *metodă*, iar aceste două tipuri metodologice converg. De notat faptul că Ligeti distinge două momente ale procesului de creaţie şi anume „pre-componistica" şi „punerea în pagină". Primul din ele era prea puţin important pentru compozitorii clasici, însă astăzi el este indispensabil; *aleatorismul* de pildă, se bazează exclusiv pe acest moment, în timp ce tipuri de compoziţie mai tradiţionale pe cel de-al doilea.

Un tip interesant de relaţie între structură şi formă ni s-a părut a fi cel utilizat de Ligeti într-un fragment din „Recviem", unde apar 7 tipuri de structuri.

— *Ne-aţi putea spune ceva despre aceste tipuri structurale?*

— Unul din ele, spre exemplu, este un bloc sonor format dintr-o reţea polifonică (cor la 5 voci şi ansamblul orchestral) în care corul este basul, dublat sau augmentat de instrumente în registrul acut. Un alt tip ar fi cel format din una sau două voci care dau impresia unei unduiri permanente. În combinaţie cu tipul precedent, acesta din urmă circumscrie blocul sonor în chip de meandre, dînd efecte foarte singulare; celelalte tipuri sînt de asemenea foarte contrastante între ele. În general, tehnica lui Ligeti din această piesă îmbină mai multe tipuri structurale, realizîndu-se astfel, prin contraste şi opoziţii dramatice, construcţia sonoră — spre deosebire de „Bagatela" analizată (din op. 9,de Webern) unde totul se bazează pe o subtilă variere a unui tip structural unic.

— *Ce alte cursuri v-au mai reţinut atenţia?*

— Un deosebit interes a trezit şi cursul despre problema timbrului în muzica contemporană, ţinut — după cum mai aminteam — de Th. W. Adorno. Astfel, distincţii fine — ca de pildă între *viziunea* şi *realizarea* orchestrală, între care se crează uneori un *hiatus* (Debussy sau Schönberg întrevedeau soluţii pe care tehnica orchestrală a timpului lor nu o putea încă înfăptui) — sau observaţii pertinente asupra descompunerii analitice a sunetului prin diferenţieri timbrale (Schönberg, Nr. 3 din op. 16), ne-au dat un vast cîmp asupra căruia pot spune — fără exagerare — că reflectez încă.

— *In ce priveşte manifestările concertistice?*

— Au fost multe lucruri interesante, dar uneori şi producţii destul de plate, păcătuind printr-un manierism exagerat. Dintre lucrările auzite în concerte, aş menţiona în primul rînd piesele de pian ale lui Stockhausen, apoi inspirata piesă „Méci" de Mauricio Kagel (dovedind o fantezie prodigioasă şi un deosebit simţ al dramaturgiei — în sensul cel mai bun — al muzicii de concert), ca să nu mai amintesc de execuţiile strălucitoare (sub bagheta lui Bruno Maderna sau Martkowsky) a pieselor lui Varèse, care — deşi date comemorativ — impresionau prin prospeţimea lor, cu nimic mai prejos decît cele mai „tinere" producţii.

Din lucrările audiate pe benzi sau sub formă de film muzical, o puternică impresie au lăsat ultimele lucrări ale lui Stockhausen — impresii care stăruiau în sufletul şi mintea noastră, dincolo de simpla audiţie de sală, atît prin vigoarea lor, cît şi prin implicaţiile mai adînci pe care le conţin.

Împărtășindu-ne impresiile despre întîlnirea de la Darmstadt, compozitorul *Ștefan Niculescu* a relevat unele probleme teoretice aflate în centrul dezbaterilor.

În ce măsură se poate vorbi despre un raport între formele „deschise" și cele tradiționale ?

În ultimul timp se aplică termenul de formă deschisă unei lucrări muzicale compusă astfel încît să admită o pluralitate de forme, uneori foarte diferite între ele, dintre care, la execuție, se alege o variantă. Unul din numeroasele exemple care se pot da : o lucrare ale cărei secțiuni nu se mai înlănțuie unidirecțional, ca în forma tradițională, ci multidirecțional, în mai multe circuite posibile. Desigur, ar fi lipsită de sens sonata care ar începe cu dezvoltarea, ar continua cu repriza și ar sfîrși cu expoziția ; materia ei muzicală și gîndirea muzicală care a organizat-o sînt incompatibile unui asemenea caz, indiferent de stil și epocă. Dimpotrivă, în cazul unei bune părți a muzicii contemporane noua materie muzicală și gîndirea muzicală care o structurează fac posibilă existența mai multor forme la una și aceeași piesă muzicală.

Această ideie generală despre formă a generat numeroase aplicații, uneori foarte diferite între ele. De pildă, *Klavierstück XI* de Stockhausen prezintă elemente de microstructură (înălțimi, durate, etc.) perfect determinate printr-o notație tradițională, dar oferă posibilitatea înlănțuirii celor 19 segmente ale piesei într-un mare număr de circuite (peste 1.000.000!). Dimpotrivă, *Four Visions* de Moran are elementele de microstructură notate în simboluri grafice care sugerează o multitudine de interpretări, în timp ce macrostructura are un aspect „tradițional". Pluralitatea de forme e obținută în *Klavierstück XI* la nivelul macrostructurii iar în *Four Visions* în cel al microstructurii : diferența de concepție și realizare dintre lucrări e deci fundamentală.

Astfel, termenul de formă deschisă e incapabil să nuanțeze diferitele fenomene actuale din domeniul formei. De aici tendința unor teoreticieni de a găsi termeni adecvați acestor fenomene și apariția unor denumiri noi (formă „dinamică închisă" etc.).

La Darmstadt, am putut audia opere care se înscriu pe linia acestor multilaterale preocupări. Discuțiile privitoare la formă au avut însă loc anul trecut, în cadrul congresului, iar conferințele au și apărut în publicația *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik (X)*. Aș menționa cu acest prilej că volumele de studii care apar cu regularitate după festivitățile anuale de la Darmstadt reprezintă surse de informații dintre cele mai interesante privind problemele tehnice ale muzicii contemporane.

Fără să intre în obiectivul congresului de anul acesta, destinat relației dintre muzica nouă și teatrul nou : „Neue Musik — Neue Szene", am ascultat la Darmstadt, pe bandă de magnetofon, o lucrare, pentru mine inedită : *Momente 1965 pentru soprană, 4 grupe corale și 13 instrumentiști* de Stockhausen, în care își face loc o viziune nouă despre formă. Caracteristicile „formei moment" au fost descrise de Stockhausen însuși în *Texte :* „În formele moment caut să compun stări și procese în interiorul cărora fiecare moment constituie o entitate personală centrată asupra ei înșiși astfel încît să se mențină prin ea însăși, și care, totodată, ca particularitate, se referă la contextul în care e plasată și la totalitatea operei aceste stări și procese nu capătă deci, plecînd de la un început dat,

un curs determinat pînă la un sfîrșit fatal — un moment nu trebuie să fie numai consecința a ceea ce îl precede și cauza a ceea ce îi urmează, deci o particulă dintr-o durată măsurată — ci stările și procesele se concentrează asupra prezentului, asupra fiecărei clipe prezente, astfel încît să apară aproximativ tăieturi verticale, penetrînd transversal concepția orizontală asupra timpului, pînă la intemporalitatea pe care o numesc eternitate: o eternitate care nu începe la sfîrșitul timpului ci se întîlnește în fiecare moment" [1]).

O asemenea concepție asupra formei, pe de o parte nu este lipsită de legătura cu „formele moment" tradiționale (de pildă variațiunile), iar, pe de altă parte, corespunde viziunilor contemporane despre timp din alte arte (de pildă romanele lui Alain Robbe Grillet sau multe filme).

Există în muzica actuală o confuzie între „structură" și „formă", mai exact între micro- și macrostructură, soluții noi în organizarea microstructurii se prezintă uneori drept soluții noi ale formei de ansamblu. Am ascultat, astfel, la Darmstadt, cu mult interes, ciclul de conferințe destinat muzicii compuse la mașini electronice de calcul: „Computers und Musik". Rezultatul, deosebit de interesant pe planul microstructurii, era însă inexistent pe cel al macrostructurii. Nici o idee cu adevărat nouă nu am constatat în forma acestor compoziții. Cel mai adesea, muzica desfășura o unică structură care, prin densitatea oarecum constantă și deci monotonă a evenimentelor sonore în timp, nu putea constitui o soluție a formei.

Din cele arătate pînă acum (respectiv „concentrările asupra prezentului" — fără legătură cauzală prea precisă cu elementele de precedență sau cele următoare), există oare posibilitatea de a defini, cît de cît, elementul aleatoric ?

Insuficiența arătată a noțiunii de „formă deschisă" pentru a desemna unele din realitățile muzicii contemporane este similară și altor noțiuni curente astăzi, printre care „aleatorismul". Tot ce am discutat mai sus despre forma deschisă e strîns legat de ceea ce se numește atît de imprecis aleatorism. Timpul nu ne permite să încercăm o circumscriere oricît de sumară a acestei noțiuni. Se poate spune însă că aleatorismul a introdus în muzica scrisă un anumit grad, mai mare sau mai mic, de relativitate cu consecințe în execuția muzicii. (Spun „muzica scrisă" pentru că un anumit tip de relativitate e curent în execuția muzicii orale populare.) Există diferite feluri de „aleatorism" după modul în care relativitatea se exercită pe diferiții factori ai limbajului. Astfel, se întîlnește o relativitate în notarea ritmului (un caz: duratele măsurate aproximativ prin spațiul pe care îl ocupă în partitură), a intensității (un caz: nuanțele proporționale diametrului notei), a înălțimii (un caz: alegerea oricărui sunet dintr-o zonă indicată) etc. Toate aceste posibilități, acționînd separat sau concomitent, afectează microstructura, mergînd pînă la grafism. Desigur, aceeași ideie se poate extinde asupra macrostructurii.

„Aleatorismul" nu este astfel un sistem de compoziție, cu legi proprii, ci o metodă de notare care nu numai că nu e unitară, dar prezintă deseori cazuri contradictorii între ele. „Legile aleatorismului" nu sînt deci altele decît legile preluate de la un sistem oarecare de organizare, aplicat în anumite condiții de relativitate a notării și care, prin aceasta, poate suferi importante modificări.

Prin problemele pe care și le pune, „aleatorismul" a declanșat căutări febrile în domeniul notației muzicale. Pe de o parte, noile notații sînt departe de a fi universal recunoscute, de unde existența unuia și aceluiași semn grafic desemnînd uneori realități sonore diferite, motiv de confuzie pentru interpret, iar, pe de altă parte, nu toate partiturile justifică relativitatea în notație. În unele cazuri, notația tradițională e preferabilă, chiar dacă devine mai complicată: lucrarea cîștigă astfel în inteligibilitate. Totuși, relativitatea notației e necesară cazurilor imposibil de notat altfel, adică acelor fenomene sonore care nu se pot manifesta decît printr-o astfel de notație. De asemenea, ea e necesară pentru simplificarea execuției și stimularea participării creatoare a interpretului.

În planul acestor căutări au apărut desigur și experimente limită, în care gradul de relativitate a notării e maxim, semnul grafic putînd desemna orice fenomen sonor. Evident, în acest caz, în care totul se lasă pe seama executantului, aportul compozitorului e practic nul, „compoziția" sa fiind de fapt un desen interpretabil oricum și nu o operă muzicală. Drumul grafismului de acest tip mi se pare fără perspective.

La Darmstadt, problema complexă a notației a fost discutată în 1964 și, ca de obicei, reflectată în interesantul volum *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX*. (...).

Dacă experiențele din domeniul notației au antrenat, în cazul limită, apropierea muzicii de pictură, alte experiențe încearcă acum apropierea muzicii de teatru. Aceste două categorii de experiențe sînt de fapt înrudite: în ambele se manifestă tendința comună de a cere interpretului un aport creator în materializarea sonoră — care include și pe cea gestuală — a muzicii.

În „teatrul instrumental" se pretind de la interpret nu numai soluții muzicale depinzînd de virtuozitatea, rutina sau cultura sa, ci și execuția personală a unor „acțiuni" teatrale, minuțios indicate în partitură. Mauricio Kagel, unul din conferențiarii de anul acesta de la Darmstadt, promotor al „teatrului instrumental", scrie în acest sens: „Execuția unei partituri curente nu cere interpreți — psihologi; ea reclamă doar o perfectă atenție la ceea ce e scris, fapt care presupune putere de fidelitate și sensibilitate, talent, precum și calități morale și spirituale la fel de importante în viața de toate zilele. Dimpotrivă, în acele piese în care notația muzicală se îmbogățește cu indicații referitoare la o teatralizare, interpretarea se lărgește la domeniul psihologic și se cere de la muzician o execuție foarte marcată a individualității sale" [2]).

[1]) K. Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (N. Du Mont Schauberg, Köln, 1963, p. 250).

[2]) M. Kagel: *Le théâtre instrumental* în volumul „La musique et ses problèmes contemporaines", Paris. Tulliard, 1963, p. 286).

Teatrul instrumental este o prezentare deopotrivă auditivă și vizuală a operelor astfel concepute, o tendință de organizare concomitentă a muzicii și gestului. Dacă uneori el conduce la apariția unui tip nou de spectacol, poate al unei arte noi, muzica din cadrul acestui spectacol nu mi s-a părut că are ceva de cîștigat de pe urma corelării ei cu teatrul: nu am sesizat nimic deosebit nici în domeniul fenomenelor sonore, nici în cel al sistemului lor de organizare. În stadiul actual, teatrul instrumental pare, în cel mai fericit caz, o dezvoltare paramuzicală a unor elemente teatrale existente latent în orice execuție muzicală normală. Cel mai adesea însă, el nu este altceva decît un spectacol dadaist cu muzică diluată contemporană. În acest ultim caz, el mi se pare retrograd față de mentalitatea generală a artei de astăzi, dadaismul fiind o etapă de mult depășită de cultura europeană.

Revenind la o întrebare pe care o mai formulasem anterior: din cele observate, se poate desprinde substanța unui raport dintre „individual" și „universal" (înțelegînd prin aceasta trăsăturile specifice ale compozitorului)?

La această întrebare am răspuns pe larg într-un articol scris în colaborare cu maestrul Zeno Vancea. Concluziile exprimate în acel articol, din nou verificate la Darmstadt, demonstrau, cred, că în peisajul atît de divers al muzicii contemporane, tendința spre universalitate nu numai că nu anulează, la artiștii autentici, trăsăturile individuale și naționale, dar, de fapt, se fundamentează pe aceste trăsături.

Cum se reflectă aceasta în tehnica de compoziție propriu-zisă?

Nu se mai poate vorbi astăzi de existența unei tehnici unice de compoziție, universal răspîndite. Aceasta rezulta încă de mai sus, din observarea aspectelor atît de diverse ale „aleatorismului" sau „formelor deschise".

Se poate totuși vorbi de două principale tendințe, în cadrul cărora însă apar cele mai diferite tehnici de lucru: 1) cercetarea limitată la un anumit domeniu al muzicii contemporane, necesitînd, ca în întreaga știință actuală, specializarea (de pildă muzica la computer sau muzica electronică bazate în același timp pe o solidă formație muzicală și pe aprofundate cunoștințe matematice, electro-acustice etc.), 2) sinteza rezultatelor din diverse domenii ale muzicii. Ambele tendințe, întrunite uneori în activitatea aceluiași compozitor, sînt vitale artei muzicale contemporane și se completează reciproc.

Printre compozitorii preocupați de sinteză, pe care i-am cunoscut la Darmstadt, trebuie amintit în primul rînd Stockhausen. Conferințele sale purtau anul acesta titlul semnificativ: „Sinteza dintre muzica electronică, muzica instrumentală și muzica vocală".

L-am întrebat pe Stockhausen dacă în sinteza pe care o urmărește include și muzica tradițională. Răspunsul a fost: „De ce nu?". De altfel, ascultînd *Momente* se pot discerne transfigurări ale marii tradiții muzicale germane într-un cadru de preocupări dintre cele mai actuale. Totodată, Stockhausen mărturisea că îl interesează în mod deosebit muzica populară, precum și modul în care poate fi asimilată artei contemporane. Recent, el a folosit nemijlocit într-o compoziție electronică, folclor din Europa, Asia și Africa. Astfel, creația populară fecundează și astăzi, cu nouă vigoare, pe unii dintre creatorii occidentali reprezentativi.

Se realizează emotivitatea în audiție?

Problema aceasta depinde desigur și de calitățile muzicii dar și receptivitatea auditoriului. Situația, după mine, e similară oricărui alt moment al istoriei muzicii: există azi, ca și în trecut, lucrări cu o capacitate diferită de a emoționa, sau care nu emoționează deloc, precum și opere care cultivă zone emoționale încă necunoscute și care, prin aceasta, se impun mai mult sau mai puțin greu auditoriului.

Aș dori în încheiere să mulțumesc pe această cale eminentului muzicolog Ernst Thomas, directorul „Cursurilor internaționale pentru muzica nouă" de la Darmstadt, pentru amabila invitație la festivitățile pe care le conduce precum și la laboratorul de muzică electronică de la München.

Simfonia I-a de Pascal Bentoiu în primă audiție

Gestul firesc al celui ce a păşit în sala Ateneului la concertul de deschidere a proaspetei stagiuni a Filarmonicii „George Enescu" a fost acela de a consulta atrăgătorul pliant conţinînd programele apropiate ca şi unele proiecte de perspectivă ale primei noastre instituţii simfonice. Se desprinde astfel, ca şi în stagiunea trecută, preocuparea pentru promovarea unor dirijori şi solişti de renume care să asigure înalta ţinută a manifestărilor. Faptul că publicul a umplut sala Ateneului, constituie desigur garanţia unei participări viitoare tot atît de masive.

Cap de afiş al concertului şi o spectaculoasă promisiune pentru cei mai mulţi dintre melomani a fost pianistul american Julius Katchen. Şi pe drept cuvînt: contactul său anterior cu publicul bucureştean a relevat atunci un artist de primă mînă, pe unul dintre puţinii care, din timp în timp, aspiră la marea consacrare. Cu regret a trebuit să constatăm însă că Julius Katchen ne-a înfăţişat un Beethoven deficitar şi sub aspect tehnic şi sub aspectul concepţiei. Nesiguranţa tehnicii de degete (game, triluri) dovedeşte un studiu insuficient aprofundat, după cum lipsa unui echilibru în conceperea stilului a făcut ca fiecare dintre părţile *Concertului al III-lea în do minor* să apară necoordonată de o unitate interioară (ceea ce explică, de pildă, în partea a II-a saltul neaşteptat într-o manieră afectată, cvasiimpresionistă...).

Prima audiţie românească înscrisă în program a stîrnit un larg interes. Este vorba de Simfonia opus 16 de Pascal Bentoiu. Cea mai recentă dintre compoziţiile simfonice ale compozitorului este revelatoare pentru intenţia sa de a-şi investi lucrările cu un sens uman, de a nu minimaliza cu niciun preţ actul creator. Simfonia, alcătuită din trei mişcări, închide în fiecare dintre aceste secţiuni o lume caracterizată prin elevaţie spirituală şi tradusă printr-un rafinament al meşteşugului pe care autorul îl posedă în acest moment al evoluţiei sale. Ţesătura fină a discursului şi adecvarea orchestrală sînt concludente însă de la prima mişcare. A privi însă aceste mijloace prin exclusiva lor finalitate „motorică" (astfel fiind caracterizată în programul de sală mai ales ritmica primei părţi) este cel puţin unilateral. Polifonia mai liberă sau mai strictă a mişcării, derivată din principii clasice dar supuse unor elastice interpretări, apelează la o ritmică permanent complementară ce nu bruschează curgerea firească a discursului. Departe de a fi motorică, deci urmărită de acel „şoc prelungit" al formulelor — pe de-o parte insistent repetate pe de-altă parte mereu variate —, ritmica şi odată cu aceasta celelalte elemente, printre care în primul rînd, orchestraţia, configurează o gîndire activă în cîmpul sonor, o capacitate de spiritualizare a mijlocului de exprimare, eliberată atît de obsesia formală cît şi de aceea a unui superfluu programatism. Recunoscuta limpezime de gîndire a lui Pascal Bentoiu pare să fi atins aici o reconfortantă conciziune.

Partea a II-a, mai meditativă, îndreaptă gîndul spre finalul Concertului de vioară. Dar şi aici măsura şi echilibrul domină desfăşurarea corică a armoniilor, pigmentările de culoare ale pînzelor uşor întreţesute. Părînd o clipă să devieze de la tonul cumpănit al celorlalte două mişcări, reafirmînd o mai veche preferinţă a autorului pentru un neoexpresionism de tip Alban Berg, finalul intervine cu o mai mare complexitate de mijloace. Mai încărcată din acest punct de vedere (şi în virtutea caracterului, întotdeauna „antologic", al formei de variaţii) această ultimă parte dă glas unor modalităţi încă neexprimate în primele mişcări şi în care rezidă poate esenţa unor noi perspective stilistice. În liniile ei generale, Simfonia nu-şi pierde însă unitatea. Dacă gestul absolut al Sonatei pentru vioară ni se pare a nu fi fost încă depăşit, pe planul simfonismului însă, în care un oarecare retorism era încă vizibil (Concertele sale pentru pian sau în cel pentru vioară), această recentă lucrare marchează în stilul lui Pascal Bentoiu un salt şi o reuşită.

Concertul inaugural al Filarmonicii s-a încheiat cu Simfonia a IV-a în re minor de Schumann, redată de către dirijorul Mircea Basarab avîntat, în convingătoare contururi romantice.

GHEORGHE FIRCA

Concert şi recital de vioară

Personalitatea violonistei Lola Bobescu se defineşte printr-un impresionant complex de forţă personală, de elemente de şcoală şi de cultură.

Talent puternic, cu toate caracteristicile curate ale temperamentului românesc, se dezvoltă sub cizelarea marei şcoli franceze, — întîmpinînd apoi, maturizarea artistică cu pătrunderea pe care numai un om de cultură o poate opera. Este interesant şi instructiv să ne oprim pe rînd asupra acestor date ale unei cariere atît de armonios realizată.

Lola Bobescu concentrează la maximum talentul cu care este atît de înzestrată familia de muzicieni în care a apărut. În calităţile sale distingem limpede esenţele tari proprii talentului românesc care-şi trag izvorul din modul de simţire al poporului nostru: un patos curat, o comunicativitate caldă şi generoasă, o mobilitate de spirit şi o sinceritate captivantă, care

răzbat peste orice deprinderi de şcoală, purtînd mai departe pecetea talentului românesc. Cei dăruiţi nu uită niciodată chemarea cîntecului nostru. Cu aceste date venite de departe, copilul Lola a ascultat inteligent instruirea şcolii franceze care era cea mai aproape de talentul său — Şcoala de arcuş franco-belgiană asigură cea mai perfectă mobilitate de spirit şi forţă expresiei. Mult subliniatele atribute de graţie, noblеţe, finеţe îşi găsesc explicaţia în cea mai mare parte în această neîntrecută şcoală de mînă dreaptă. Pe nedrept s-a considerat că această şcoală produce o calitate de sunet firavă şi săracă în posibilităţi de expresie. Talentele autentice au demonstrat capacitatea de largă cuprindere a unei palete generoase, servind larg obiectivele frazei muzicale. Talentul românesc şi-a găsit rezolvarea firească în şcoala inteligenţei, a graţiei şi a noblеţei expresive. Rezultatele obţinute au constituit acea izbutire care, ieşită din comun, asigură consacrarea. Au urmat succesele de recitaluri şi concerte cu orchestra, înscriind numele Lolei Bobescu în listele de stagiune a celor mai mari orchestre din lume, cu concursul unor ilustre nume de dirijori. În această perioadă am ascultat-o ca solistă, dirijată de George Enescu, în sala de la Champs-Elysée, interpretînd Concertul de Stan Golestan. În acelaşi timp, ea capătă prestigiosul titlu de laureată a Concursurilor Eugène Ysaye (1937) în aceiaşi competiţie cu Oistrah, Odnopossof şi Makanovitzky. Continuînd istovitoarea activitate concertistică, Lola Bobescu se stabileşte la Liège ocupînd la Conservator catedra pe care o deţinea altădată colosul Ysaye. Oprindu-ne asupra aspectelor de maturizare artistică, vom sublinia tendinţa acestui talent de mare temperament spre sobrietatea frazei muzicale, fără a stinge arderea interioară. În copilărie şi adolescenţă Lola Bobescu a trăit într-o vreme în care se cultiva un anumit manierism uşor salonard, care captiva, dar miniaturiza liniile de forţă ale discursului muzical. Lola Bobescu n-a acceptat această formă de expresie (care uneori şi degenerează) eliminînd din interpretarea sa abuzul de glissandi, agogica prea liberă, sentimentalismul. Violonistica Lolei Bobescu poate fi citată ca exemplu de expresie a spiritului contemporan în interpretare. Iată de ce am afirmat că în complexul de date care definesc personalitatea sa, comandă elemente indiscutabile de cultură. Numai un discernămînt bazat pe o inteligenţă superioară, pe o cercetare atentă a fenomenului artistic, poate ajuta un mare talent să-şi găsească locul cuvenit în contemporaneitate. În Simfonia spaniolă de Lalo efuziunile temperamentale pot îneca muzica. Lola Bobescu triumfă în această lucrare care-i prilejuieşte desfăşurarea unor calităţi de mare virtuoz şi de subtilă muziciană. În concertul de Brahms, domină rubatele. În dezvoltarea părţii întîia, prilej de sublinieri îngroşate, Lola Bobescu afectează o durere potolită, aproape visătoare. În sublimul Adagio, violonista trăieşte încordat interior. Re majorul e sfîşiat, fără patetism ieftin, iar revenirea la temă obosit şi fără afectare. Justific aceste detalii, prin faptul că noi n-am uitat pe Lola Bobescu din fiecare din vizitele sale. Muzicienii care-şi pot păstra locul lor în amintirea ascultătorilor, lasă impresii adînci, care nu pălesc în timp şi nici în comparaţie cu ceilalţi. De fiecare dată publicul demonstrează viu dragostea şi admiraţia pentru marea noastră muziciană. De data aceasta am avut impresia unei creşteri sensibile a acestui entuziasm. Este un punct de onoare cîştigat de publicul nostru, dacă a fost captivat şi mai mult de orientarea repertoriului violonistei.

De cîţiva ani, Lola Bobescu conduce o formaţie de muzică preclasică obţinînd mari succese, asemănătoare „Soliştilor din Zagreb", „I musici", „Virtuosi di Roma". La Menton, în cadrul Festivalului muzical la care a participat Richter şi formaţii de prestigiu, revelaţia au constituit-o „Soliştii din Bruxelles" conduşi de Lola Bobescu. Este acest fapt lămuritor pentru concepţia la care s-a oprit forma de gîndire şi manifestare a acestei violoniste. În acelaşi timp demonstrează şi capacitatea sa muzicală şi instrumentală. Nu este uşor să treci din plinul lucrărilor romantice, din învolburările pasionate şi strălucirile bravurii, la echilibrul senin şi la cizelarea filigranată proprii suitei instrumentale din secolul al XVIII-lea. Artistul care reuşeşte este un maestru sigur pe uneltele sale, stăpînind fără concesii materialul sonor.

În recitalul din 30 septembrie, violonista a programat lucrări preclasice sau comentarii la această muzică (Stravinsky şi Nin). Sonatina de Bartok s-a găsit stingheră şi a fost probabil prezentată pentru temele populare româneşti. Reţinem din acest recital în care arta Lolei Bobescu s-a destăinuit cu o mare putere de elevaţie Sonata în Re major de Leclair. N-am ştiut ce să admirăm mai mult: puritatea cantilenei, proporţia frazei, strălucirea redării ornamentelor, sau nervul scînteetor al celebrului Tambourin care constituie finalul Sonatei. În comentariile pe vechi teme spaniole de Joachin Nin, violonista a pus toată sinceritatea în pledoaria convingătoare a unei linii de mare noblеţe. Largo de Pugnani dat în supliment a amintit plutirea sunetului enescian.

Colaborare fericită şi eficientă cu pianista Mariana Kabdebo, recitalul s-a aflat unic, printre aparţiile virtuozilor care nici astăzi nu pot scăpa cu totul de aspectele de virtuozitate în sine.

Marea realizare a Lolei Bobescu în Concertul în La major de Mozart poate fi reauzită oricînd cu aceeaşi emoţie. Solista, urmărită cu siguranţă şi în stil de Filarmonica condusă de Emanoil Elenescu, a cîntat cu toată poezia introducerea, a păstrat un tempo rezonabil în Allegro aperto şi a oficiat pur şi simplu în Adagio. Graţia menuetului final ne apare firească în interpretarea aceasta care, cred că cu greu poate fi depăşită. Cuvintele unei cronici sînt desigur mai sărace decît ovaţiile interminabile care au răsplătit această mare realizare. Violonista a răspuns acestor dovezi de entuziasm cu un nou dar, de o rară frumuseţe: Adagio din „Anotimpurile" de Vivaldi, demonstrînd o nouă culme în artă.

GEORGE MANOLIU

Muzică contemporană

Ideia de a alcătui o formație de muzică de cameră a fost și este larg discutată de mulți dintre muzicienii noștri interpreți. De-a lungul ultimelor stagiuni au apărut multe formații, unele cu existență sporadică, altele mai stabile. Dintre cei care de la „ocazional" tind să se consolideze, prin activitate, ca grupare permanentă, se remarcă și formația „Musica nova" Hilda Jerea — pian, Mircea Opreanu — vioară, Valeriu Pitulac — violă, Ilea Cătălin — violoncel, Aurelian Octav Popa — clarinet).

Prin noul concert de cameră, la aproape un an după debut, acești muzicieni mărturisesc serioasa înțelegere a problemelor pe care le ridică perspectiva vieții unei formații. Nota dominantă este tocmai dorința evidentă de a se forma un colectiv sudat, de a-și ridica mereu calitatea. Față de primul concert, care prin prezentarea *Cvartetului* de Olivier Messiaen a reușit să fie o adevărată surpriză chiar și pentru cei mai sensibili ascultători, reapariția lor, pe podiumul Sălii mici a Palatului, confirmă buna impresie făcută publicului și justifică rostul muncii depuse.

Programul unei formații care se intitulează cu destul de puțină modestie „Musica nova" (nu negăm însă faptul că grandilocvența titulaturii impresionează mai ales pentru început, că va fi, sperăm, estompată de consacrarea unei activități mai îndelungate) a cuprins, cum era de așteptat, muzică contemporană „de pretutindeni" — franceză, austriacă, americană, românească. O notă comună, în gama expresivă a lucrărilor, a dat totuși diversității programului unitate, dovedind un simț de orientare în alegerea muzicii atît de variate a ultimelor decenii.

Am sesizat, în redarea *Cvartetului* de Aaron Copland, înclinația spre meditație, spre construirea afectivă a părților lente, în care domină calmul sau expresia reținută a sentimentului. Poate pentru realizarea întregii arhitecturi a *Cvartetului*, însăși interpreții ar fi trebuit să fie mai convinși de muzica lui Copland pentru a susține interesul ascultătorului. Dar, rămîne de văzut în ce măsură muzica acestui *Cvartet* poate convinge întru totul, depășind aspecte exterioare, desvăluind sau nu profunzimi de gîndire. Tocmai în aceste bogății ale conținutului muzical *Cvartetul* lui Copland a apărut în netă inferioritate față de restul programului.

Compozitorul Dan Constantinescu a fost prezent în concert cu o primă audiție — *Variațiuni pentru vioară, violă, violoncel și pian*. Nu este de prisos să accentuăm seriozitatea muzicianului, densitatea expresiei cu care încarcă fiecare moment al lucrării. „Întîmplătorul" nu se suprapune fanteziei, iar fantezia nu este sărăcită de echilibrul construcției. Dan Constantinescu adoptă un limbaj voit nespectaculos, conferind muzicii un ton de „confesiune", discreție. La o primă audiție pianul dă impresia că participă mai mult timbral la desfășurarea muzicii, care pare concepută pentru un trio de coarde, interesant dozat ca instrumentație. Relațiile dintre instrumente dinamizează travaliul variațional, organizîndu-se în cîteva mari perioade ce dezbat ideile principale care apar evidente chiar de la un prim contact cu lucrarea. Desigur, la punerea în valoare a ei, contribuția celor patru interpreți a fost esențială, dovedind o atitudine afectuoasă, plină de înțelegere.

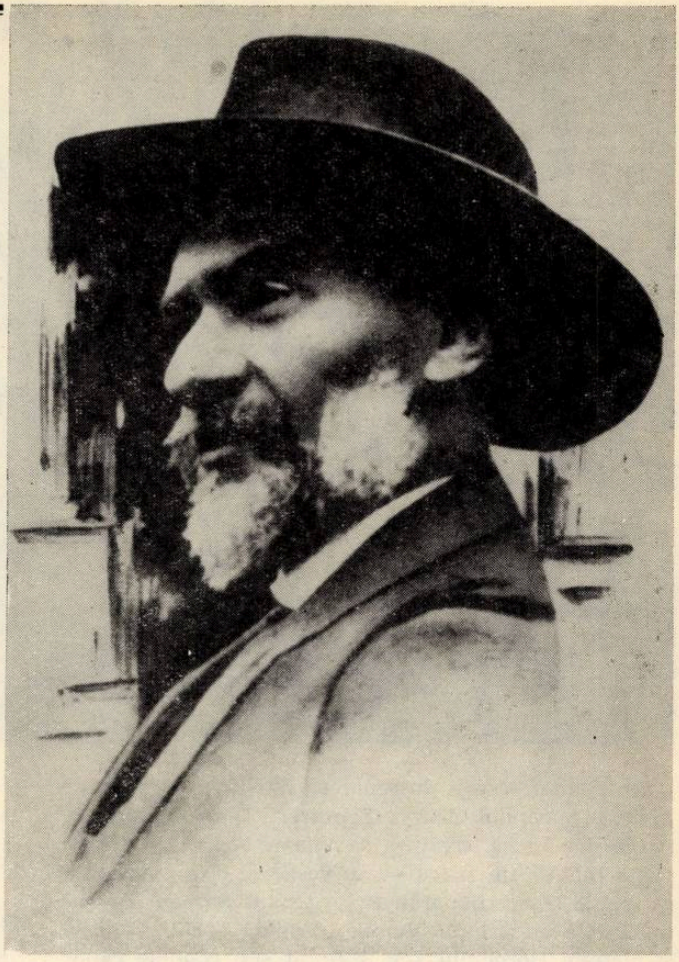
Prima parte a concertului s-a încheiat cu *Adagio pentru vioară, clarinet și pian* de Alban Berg, în primă audiție. Ca întotdeauna, muzica acestui compozitor vienez nu dezamăgește, nici cînd este mai romantică (ca în cazul de față) nici cînd își ia sborul spre culmi cu totul noi, uneori greu accesibile. Și, este interesant pentru ascultătorul contemporan, care are acum posibilitatea unei perspective temporale mai ample, să urmărească în fiecare lucrare a lui Alban Berg puterea expresivă a muzicii sale, sinceritatea adresării, depășirea sferei unor afirmări de principii teoretice.

Trebue să recunoaștem că reaudierea *Cvartetului* de Olivier Messiaen era punctul de maxim interes al serii de muzică contemporană prezentată de formația „Musica nova". Apreciem faptul că interpreții au înțeles cît de importantă este în muzica contemporană *reluarea* unor lucrări de valoare, dincolo de pragul unor prime audiții. Numai astfel publicul, și chiar interpretul, poate adînci sensul unei muzici, își poate desvolta capacitatea de recepționare a unui limbaj nou, a unei estetici specifice artei zilelor noastre. Este lăudabil că reluarea *Cvartetului* de Messiaen a fost făcută pe o linie ascendentă calitativ, nu numai ca profunzime, dar chiar și ca prezentare tehnică și coloristică. Prezența activă a pianistei Hilda Jerea a sprijinit expresiv cantilenele violoncelului (Ilea Cătălin) și ale viorii (Mircea Opreanu), a punctat cu vivacitate exploziile sonore. În ce privește cîntul măiestrit al clarinetistului Aurelian Octav Popa, el s-a făcut și de această dată remarcat ; dar nu izolat de partenerii săi, ci contopit cu sensibilitate întregului.

Desigur, succesul acestui concert este un fapt pozitiv în activitatea de perspectivă a celor cinci muzicieni care au inițiat formația „Musica nova". El va da sperăm noi impulsuri pentru ca o asemenea grupare să urmărească cu perseverență scopurile pe care și le propune. Stagiunea de muzică de cameră este de abea la început, dar astfel de începuturi pot fi socotite, pe drept cuvînt, de bun augur.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Centenarul Coşbuc



O sută de ani de cînd într-un sfîrşit de vară s-a născut pe Valea Sălăuţei, în ţara „grănicerilor" năsăudeni, — *George Coşbuc*.

Aici a văzut lumina zilei „poetul ţărănimii" (aşa cum îl numea Dobrogeanu Gherea), în versul căruia a vibrat năzuinţa pentru libertate şi dreptate a ţăranului român care şi-a amestecat de atîtea ori sîngele cu brazda.

Inspirat din izvoarele fermecate ale barzilor anonimi, el a sintetizat gîndul, fapta şi simţirea întregului popor, dăltuindu-şi cuvintele cu înverşunarea milenară a ţăranului care îşi cioplеşte destinele în lemn. De aici din mediul şi trăirile satului şi-a creat lirica sa proprie iar din trecutul nostru glorios şi-a adunat timbrele orchestraţiei sale epice. Adie în versul său nostalgia pastorală a codrilor şi poienelor natale, simţim dangătul de clopot, glasul de bucium, fiorul amestecat cu zăngănitul de arme al baladei şi plînsul fluierului ce zice „doina".

De aici porneşte patriotismul său fierbinte, lumina crezului în idealul unităţii naţionale şi dragostea pentru popor, care îl aduce astăzi sub razele universalităţii.

Muzicalitatea şi bogăţia conţinutului poeziei acestui adevărat rapsod a înaripat condeiele multor compozitori care au pornit pe stihurile sale vrăjite creînd lucrări de cele mai variate genuri, cuprinzînd de la *romanţele* — unele rămase anonime, aduse prin circulaţie pînă la confundarea cu folclorul ca: „Mama", „Pocnind din bici pe lîngă boi"; „Numai una"; la *piesele corale* ale lui Danga, I. Danielescu, I. Croitoru, Aug. Bena, T. Bratu şi Tudor Jarda, — la *liedurile* scrise de Carmen Petra-Basacopol, Tudor Ciortea, şi alţii sau lucrările de amploare ca „Nunta ţărănească", „Hora" de S. Toduţă, sau baladele „Costea" de Paul Constantinescu.

Acestui mare poet, care a luminat conştiinţa epocii sale, i-au fost consacrate o suită de importante manifestări.

Deosebit de emoţionante au fost festivităţile desfăşurate (între 16—18 septembrie a.c.) la Năsăud şi la Hordou — satul său natal.

Sesiunea ştiinţifică a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologie — ţinută în sălile liceului unde învăţa, cu ani în urmă „elevul" Coşbuc, a relevat, în importante comunicări aspecte din opera poetului (*„Cultura lui Coşbuc"* — prof. conf. Al. Husar; *Natura în poezia lui Coşbuc* prof. G. Scridon; *Idealul unităţii naţionale* prof. Ion Serdeanu; *Bocetul în opera lui Coşbuc* conf. Al. Chiţimia etc.).

Filarmonica de Stat din Cluj, prezentă aici, a interpretat sub conducerea dirijorului Erich Berghel, avînd ca solist pe violonistul Ştefan Ruha, un concert de muzică simfonică românească (Enescu, Iuliu Mureşianu, Ciprian Porumbescu). Adunarea festivă din comuna Hordou — azi Coşbuc — s-a desfăşurat în mijlocul unui superb amfiteatru natural, adunînd laolaltă delegaţi din patruzeci şi două de ţări, intelectuali din orizonturile patriei noastre şi peste 20.000 de ţărani de pe aici şi din locuri mai îndepărtate, porniţi din miez de noapte spre locul unde ţara sărbătorea pe „badea George" poetul ei drag.

Soli ai culturii străine şi-au adus omagiul.

Felippo Acrocca (Italia) a desemnat creaţia coşbuciană, ca un uriaş arbore cu rădăcinile înfipte în pămîntul românesc întinzîndu-şi ramurile peste ţările lumii, manifestîndu-şi părerea „că poeţi se nasc oriunde însă aici nu mor niciodată". Scriitorul francez Ch. Rougette consideră că cea mai delicată ofrandă adusă memoriei poetului o reprezintă „această imensă coroană vie, alcătuită din miile de oameni prezenţi aici". Spectacolul festiv s-a deschis cu acordurile solemne ale imnului „Virtus romana rediviva", în ale cărui versuri Coşbuc a utilizat numai cuvinte de origine latină, interpretat de şase sute de corişti, ţărani, reuniţi din Rebrişoara autorului lui „Ion" pînă la cei veniţi din pădurile Singeorzului sau Ilvei.

Nu a lipsit din program nici lacrima dorului din romanţa „Mama", nici umorul cochet al cîntecului „La oglindă".

De neuitat a fost înscenarea, într-un spectacol de mase, a poemului „Nunta Zamfirei". După ce tulnicăresele din Vidra, conduse de Ileana Pogan — strănepoata lui Avram Iancu — au vestit în cele patru zări că aici e nuntă împărătească, „Craiul Săgeată își cunună fata cu prințul Viorel", deodată apele, pădurile și pietrele Hordoului s-au înfiorat sub copitele cailor celor 400 de călăreți, gătiți în straie de sărbătoare, cu splendidele lor evantaie din pene de păun. N-au lipsit tradiționalele „orații" adresate mirilor, care împletite în contextul poemului îi relevau și mai bine esența populară.

Solii artei populare și-au măsurat măiestria în cîntece și joc. Prinși într-un adevărat vîrtej de sunete, ritmuri și culori, perechile... „jucînd ușor după tilinci, feciori la zece fete cinci" au dovedit tuturor harul poporului român.

Părînd desprinși din legendă, „țăranii coborîți din munți" au venit aici să petreacă după datinile și credințele strămoșești.

Și... *„a fost atîta chiu și cînt*
Cum nu s-a pomenit cuvînt!
Și soarele mirat sta-n loc.
Că l-a ajuns și-acest noroc,
Să vadă el atîta joc
Pe-acest pămînt.

Într-adevăr, a fost o nuntă românească ale cărei simboluri sînt menite să arate lumii întregi că poporul nostru își durează astăzi casă nouă, cinstind, în același timp memoria unui mare poet și cetățean.

GEORGE DERIEȚEANU

Orchestra simfonică a Turciei

Orchestra simfonică de stat a Turciei a dat în octombrie curent două concerte la Ateneul Republicii Socialiste România.

Ansamblu reprezentativ al Turciei moderne, orchestra desfășoară, în patria sa, o rodnică acțiune de popularizare a muzicii simfonice în rîndurile populației formată vreme de veacuri, la audiția muzicii monodice. Ea dă concerte în școli, universități, participă la conferințe educative atît la Ankara cît și în cele mai îndepărtate orașe și chiar în unele comune rurale ale țării.

Orchestra dispune de un repertoriu bogat pe care îl interpretează cu o frumoasă ținută artistică și o disciplină de ansamblu exemplară. Se cîntă îngrijit, cu realizarea unor nuanțe dinamice de sensibilă valoare expresivă. Formația dispune de o remarcabilă partidă de coarde și, îndeosebi, de suflători în instrumentele de lemn. Dintru început, *Don Juan* de Richard Strauss ne-a oferit cîteva bune exemple: sunetul clar și omogen al violoncelului; cel de o gingășie aeriană al flautului; ușor trenant și *nasillard* dar foarte poetic, al oboiului; rotund și cald, pe alocuri dramatic, al cornului englez. Desigur, aceste însușiri nu implică necesarmente și o bună interpretare dar o bună interpretare e condiționată în primul rînd, de ele.

Ambele concerte au avut ca solistă pe violonista Suna Kan, talent excepțional, care la 16 ani obținea Premiul I al Conservatorului din Paris și pe care pu-

blicul nostru o cunoaște și prețuește din alte manifestări anterioare. Ea a interpretat, în primă audiție, Concertul pentru vioară și orchestră al compatriotului său Ulvi Cemal Erkin. Lucrarea debutează cu o mișcare energică, într-un tempo viu. Este postromantică și perfect tonală. Melodica sa are un caracter fragmentar și rezonanțe de muzică orientală. Anumite figurații repetate cu insistență la vioara solo cît și la orchestră devin stereotipe. În linii mari, vioara cîntă obligato. Cadența din partea I-a nu are consistență și nici nu reclamă din partea solistului o mare bravură. Mișcarea mediană — Adagio — este o cantilenă lirică scrisă și interpretată cu mult sentiment iar finalul, Allegro, este mișcarea cea mai apropiată de caracterul muzicii populare turce. Sînt de recunoscut, de altfel, anumite trăsături, proprii și muzicii lui Haciaturian (din finalul Concertului de vioară).

Solista are un ton mare, cald, just, saturat de culoare, cu deosebire în grav. Vibrato-ul său, păstrat în limitele bunului gust, este foarte expresiv. O seară mai tîrziu, Suna Kan ne-a înfățișat, în Concertul pentru vioară și orchestră în sol major (nr. 3) de Mozart, noi fațete ale artei sale interpretative. Este impresionantă ușurința și siguranța cu care cîntă, frazarea sa elegantă. Violonista cultivă un cînt foarte nuanțat, de aici și unele șarjări în forte care ne-au dat impresia că „umflă" tonul ; acestora face să succeadă pianisime de mare subțirime, abia perceptibile. Nu credem însă că asemenea contraste aproape permanente, sînt în avantajul interpretării, al artistei, aflată pe atîtea alte laturi la un nivel înalt. Să remarcăm de asemenea că Vocaliza în formă de Habanera de Ravel, oferită în supliment, nu a fost de natură — datorită aranjamentului orchestral greoi — să evidențieze însușirile interpretei. Am apreciat virtuozitatea Sunei Kan în Sonata de Martinu pentru vioară solo a cărei primă mișcare a oferit-o ca al doilea supliment deși piesa în sine nu e de mare interes artistic.

Trecem peste *Mica simfonie* pentru orchestră (după mici sonate pentru pian la patru mîini) a compozitorului münchenez contemporan Karl Höller (lucrare de o accesibilitate imediată, dar de un melodism fad, scrisă neinteresant, desuet) pentru a arăta că piesele de rezistență majoră au fost Simfonia *Patetica* de Ceaikovski și *Simfonia în do* de Stravinski. Audiția Pateticei ne-a prilejuit noi aprecieri de valoare asupra calității suflătorilor (debutul de o mare finețe în pianissimo al fagotului și sunetul moale, catifelat, dulce, al clarinetului ș.a.).

Simfonia a fost realizată cu fermitate și vigoare în stilul cerut, fără alunecări într-un patetism excesiv, cu un puternic accent viril în scherzo (ceea ce a atras, lucru frecvent, de altfel — aplauze intempestive la capătul acestuia) și cu o durere nobilă în final. Dirijorul Lessing, un maestru german cu multă experiență, nu este un simplu *batteur de mesure*. El a reușit să dinamizeze orchestra, să-i insufle elan și o eleganță sobră ce s-a făcut remarcată dintru-început. Imprimă tempi judicioși diferitelor mișcări și acel cînt nuanțat care condiționează bunele interpretări. În *Simfonia în do* de Stravinski, de structură clasică dirijorul a evidențiat distinct cele două planuri tonale în care compozitorul se complace să trateze adesea simultan materialul sonor ; de asemenea polifonia cît și ritmica foarte variată cu frecventele-i schimbări de măsură. Este o lucrare pe care am dori să o ascultăm cît mai des.

Ca supliment, dirijorul Lessing a prezentat cu o vitalitate atrăgătoare *Rapsodia* scrisă de compozitorul Ulvi Cemal Erkin pe teme turcești, dansante, de o mare bogăție melodică și diversitate ritmică, orchestrată cu multă culoare. Am deslușit bine cu această ocazie cunoscutele afinități între muzica noastră populară și cea turcă. Aceste concerte date sub semnul prieteniei dintre cele două popoare, ne-au prilejuit cunoașterea și prețuirea creației muzicale și a artei interpretative turce.

„Frumoasa din pădurea adormită"

Teatrul de operă și balet a prezentat, în premieră, la începutul stagiunii curente, una din capodoperele baletului romantic, *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski.

Din capul locului vom arăta că apreciem realizarea atît sub raportul artistic cît și utilitar. Într-adevăr, alături de *Giselle* și *Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită* stă în fruntea lucrărilor coregrafice de anvergură care reclamă perfecta stăpînire a întregului vocabular dansant clasic : arabescuri, glisade, cabriole, piruete, poante, atitudini, etc., etc. — unele folosite frecvent și în baletele moderne, contemporane. Așa încît el va contribui ca numerosul corp de balet al teatrului (peste o sută de persoane) să-și păstreze și desăvîrșească „forma" pe linia exigențelor baletului clasic

Ceaikovski, atras totdeauna de poezia feerică a basmelor populare, a creat muzica baletului pe un libret alcătuit de I. A. Vsevolojski și Marius Petipas, după celebra istorioară a lui Perrault *La belle au bois dormant*. Pe scurt : Prințesa Aurora este blestemată de zîna rea Carabosse (ce fusese uitată a fi invitată la botez) să moară, în culmea tinereții și frumuseții, de înțepătura unui fus. Dar zîna cea bună, a Liliacului, transmută blestemul într-un somn secular, din care principesa va fi trezită de sărutul prințului fermecat Desiré, venit de peste țări și mări... Compozitorul a creat o muzică simfonică de foarte expresivă factură care realizează, împreună cu libretul, un tot armonios. Deosebit de sugestiv apar conturate și subliniate situațiile dramatice și, într-o bună măsură, caracterul personajelor. Muzica este suavă, lentă, cantabilă cînd însoțește și exprimă personajele pozitive și demoniacă, incisivă, agitată și amenințătoare ori de cîte ori se referă la personajul negativ al Carabossei. Ea devine tragică în momentul în care prințesa se înțeapă cu fusul, dureroasă cînd aceasta moare, după dansul accelerat frenetic.

Clasica antinomie dintre cele două principii „al binelui" și al „răului", cu triumful, pînă la urmă, al binelui, se deslușește luminos ; muzica lui Ceaikovski

cuprinde, totodată, adevărate tablouri simfonice suprafețe sonore de amploare în care compozitorul zugrăvește cu măiestria-i cunoscută, împărăția adormită, plutirea prințului în barcă ș.a.

Coregrafia este atît de bine întreţesută cu muzica încît ambele par a fi luat naștere simultan. De fapt Ceaikovski și Petipas au conlucrat în chip ideal la desăvîrșirea baletului.

La noi, regia și coregrafia se datorește maestrului de balet Vasile Marcu, care are, la activul său, o seamă de realizări atît la Teatrul de operă și balet *(Haiducii, Romeo și Julietta, Giselle, Seherazada, Tricornul, Amorul vrăjitor)* cît și pe scenele operelor din Iași *(Spărgătorul de nuci)*, Cluj *(Bolero, Priculiciul)*. Sprijinindu-se pe coregrafia lui Petipas, Vasile Marcu a avut totuși viziunea sa personală aducînd baletul atît ca regie cît și ca scenografie, în contemporaneitate și la posibilitățile noastre. Astfel, nobilele de la curte au fost ridicate la poante spre a fi de epocă. A renunțat în cea mai mare măsură la pantomimă, urmărind ca întreaga dramaturgie să se sprijine pe elemente dansante cît mai expresive, mai elocvente. Cum baletul *Frumoasa din pădurea adormită* are prin însăși construcția sa un caracter fragmentar, regizorul a urmărit cu consecvență firul director al acțiunii, preocupat să-i imprime o anumită dinamică, să îl integreze într-un tot organic și unitar. În acest scop a eliminat unele ceremonii fără o valoare prea mare, precum și anumite dansuri mai puțin interesante, care ar fi lungit spectacolul. (Actuala punere în scenă aduce o scurtare de circa o jumătate de oră). Fapt este că totul se desfășoară într-un ritm viu și atrăgător ; spectacolul a apărut bine închegat și cu acea prospețime pe care i-o dă și prezența exclusiv a elementelor tinere.

Frumoasa adormită (Aurora) a fost întruchipată cu grație și virtuozitate de Ileana Iliescu animatoare de seamă a scenei pe care o domină de departe. Zîna *Liliacului* a avut în Cristina Hamel o interpretă subtilă, al cărei dans e foarte expresiv și armonios, pătruns de noblețe. Leni Dacian s-a distins prin tehnica sa frumos șlefuită, datorită căreia a stăpînit cu ușurință și eleganță rolul *Prințesei Florina ;* tînăra dansatoare își cucerește necontenit personalitatea atît de necesară ; credem că ar putea fi și o bună interpretă a Aurorei. S-a făcut remarcată prin austeritatea și frumusețea jocului Marta Herzeg în *Zîna Vigoarei* iar Luminița Dumitrescu în *Zîna Canarilor* prin chipul în care a integrat mișcările cîntului din fluier în contextul dansant.

Complexul rol al Carabossei a revenit Gabrielei Danovschi, dansatoare prestigioasă care a reușit să întruchipeze cu mult nerv și uzînd de mijloace aproape exclusiv coregrafice, negativul personaj.

În rolul prințului Desiré, Gheorghe Cotovelea a adus precizia, finisajul unei arte care are toate atributele maturității. Împreună cu Ileana Iliescu a realizat un remarcabil *pas de deux* în care dansul masculin și cel feminin se desvoltă în mod egal pentru ca apoi să se unească fără ca unul dintre parteneri să-l eclipseze pe celălalt.

În divertismentul cunoscut sub numele de *Pasărea albastră și vînătorul* Dan Moise a reprezentat o adevărată revelație prin ușurința și plasticitatea cu care a rezolvat plutirile, săriturile foarte mari, piruetele sale. Alte divertismente de la nuntă ca *Lupul și Scufița roșie, Pisica și Motanul* au avut interpreți tineri foarte promițători — respectiv Adrian Gheorghiu și Mariana Iorgu, Luminița Dumitrescu și Adrian Caracaș.

Au făcut față cu succes — deși, în mod vizibil nu au încă experiența scenică necesară — tuturor dificultăților impuse, tinerele dansatoare Mihaela Crăciunescu, Lăcrămioara Stan, Natalia Petrescu în „Bijuterii".

Am apreciat ca o fantezie regizorală de bun gust faptul de se fi dat un sens mai gingaș întîlnirii dintre Aurora și Desiré. Într-adevăr totul nu se petrece așa, concret, dintr-odată. Apar *Nereidele*, aceste nimfe ale mării, care le ațin calea, făcîndu-i să se dorească și mai mult. Am prețuit de asemenea, în linii mari, precizia intrărilor și a grupajelor în scenă, foarte decorative. Totul părea firesc dar a rezultat, cu evidență, la capătul unei susținute și îndelungate discipline.

O contribuție dintre cele mai valoroase la reușita acestei montări — care este incontestabil una din izbînzile de seamă ale teatrului nostru de operă și balet — o are scenografia, decorurile și costumele create artistic, cu bun gust și fantezie de către Ofelia Tutoveanu. Spectatorul este transpus într-o atmosferă de feerie, de basm, cu mijloace foarte simple dar cu atît mai eficace; nuanțele de argintiu și albastru-pastel care domină, încîntă. Scena finală a nunții reprezintă, din acest punct de vedere culminația spectacolului.

Dirijorul Cornel Trăilescu a dovedit, odată mai mult, competență, o permanentă prezență, dominînd toate momentele mai dificile, păstrînd corespondența cea mai bună între mișcarea scenică și desfășurarea muzicală.

Orchestra a cîntat echilibrat, ca intensități de sonoritate moderate și mai nuanțat ca de obicei ; sînt relevabile de asemenea unele participări solistice de calitate, la flaut (Nicolae Alexandru) și violoncel (Carol Kolompar) dar mai puțin cele de la oboi și violină.

Desigur, spectacolul va cîștiga, cu timpul, în ceea ce privește precizia mișcărilor și siguranța execuției anumitor momente dansante. Există apoi unele elemente de detaliu care vor putea fi ușor amendate. Așa bunăoară — pentru a da un exemplu — Aurora va reacționa desigur, mult mai prompt la înțepătura fusului (întîi se simte și se exteriorizează durerea ; aruncarea fusului urmează după aceea, nu invers). Alt exemplu : în regele și regina, Raul Erceanu și Lulu Ross au o prezență statică pe care o împlinesc frumos cu prestanță și demnitate. Cu atît mai mult simularea comentariilor pe care le fac — acele a-parte-uri asupra diferitelor evenimente scenice — se cere făcută mai rar și mai discret, exteriorizată cît mai moderat. Sînt, evident, lucruri pe care le semnalăm anume pentru ca spectacolul, foarte bun, să fie ireproșabil. Avem convingerea că *Frumoasa adormită* (cum a fost numit baletul în vremea din urmă) reprezintă o realizare valoroasă a primei noastre scene lirice și că va putea fi reprezentat cu succes și peste hotare.

J. V. PANDELESCU

Muzică de cameră la Cluj

Manifestările de muzică de cameră care s-au desfășurat între 15—25 septembrie 1966 au oferit clujenilor iubitori ai genului, concluzii pline de învățăminte atît în ceea ce privește abordarea unui repertoriu ce a cuprins creații preclasice, romantice și contemporane, cît și asupra unei atitudini interpretative ce a atins momente de înaltă trăire artistică.

Buna pregătire, puterea de înțelegere a sensurilor partiturii, perfecta integrare în ansamblu, a celor douăzeci și doi de interpreți vocali și instrumentiști care au susținut concertele fiind sesizabile pe parcursul întregului festival, semnalarea cîtorva aspecte mai puțin obișnuite va fi în măsură să releve nota specifică pe care a avut-o fiecare program.

Astfel, la concertul inaugural dat de cvintetul de suflători (Octavian Simon — flaut, Martin Szöverdi — oboi, Ion Riteș — clarinet, Bela Barabaș — fagot, Augustin Kedves — corn), ascultînd lucrări de J. Ibert, Gabriel Jodal, D. Milhaud și J. Francaix, am rămas cu impresia că protagoniștii posedă pe lîngă virtuozitate tehnică, simțul nuanțelor fine, ale eșalonării planurilor sonore și al libertății discursului muzical.

În recitalul de lieduri (ciclul integral „Frumoasa morăriță" de Schubert) prezentat de tenorul Ion Piso și pianistul Ferdinand Weiss, o evidentă grijă a cizelării și a sublinierii lirismului pur, de primă epocă romantică al compozitorului, a atras o interpretare compatibilă cu marea tradiție a liedului german. O dicțiune pe alocuri mai inteligibilă, ar fi sporit și mai mult puterea de comunicativitate față de public.

Interpreții **concertului de muzică preclasică** ce a îmbrățișat lucrări de Telemann, H. Schütz, M. Marais, Vivaldi, Haendel și J. S. Bach, au comunicat o viziune echilibrată, luminoasă în tălmăcirea unor pagini reprezentative ale „epocii de aur" a polifoniei, ca și tendința lor de a realiza dozajul intensităților și dinamicii adecvat stilului. Dacă soprana Emilia Petrescu a excelat în execuția ariilor „Süsse Stille" și „Singe Seele" de Haendel, prin liniștea și simplitatea cîntului său, Ilse L. Herbert la viola de gamba s-a remarcat prin sinceritatea cu care s-a identificat cu substanța muzicală a pieselor de Telemann și M. Marais. Extrem de interiorizată, sensibilitatea muzicală a acestei tinere interprete atinge adîncimi ascunse multora dintre instrumentiști. Violonistul Petre Lefterescu și flautistul Francisc Laszlo — susținuți cu autoritate de clavecinistul Kurt Mild — au îmbinat corectitudinea tehnică cu o frazare îngrijită, execuția lor purtînd pecetea riguroasei discipline pe care au reclamat-o piesele de Bach sau Telemann înscrise în program.

Cvartetul de coarde al Filarmonicii de Stat din Cluj (Ștefan Ruha — vioara I-a, Vasile Horvath — vioara II-a, Vasile Fülöp — violă și Emeric Dula — violoncel), una din formațiile noastre de notorietate, a încheiat festivalul muzicii de cameră cu un program care a inclus „Cvintetul op. 163" de Schubert (la violoncelul al doilea: Serafim Cristescu), „Cvartetul nr. 6" de W. Berger și „Cvartetul op. 51 nr. 1" de Brahms. Dacă în partea a II-a, sonoritatea omogenă a fost mai puțin realizată, frazarea cantabilă, tehnica strălucitoare, reliefarea inflexiunilor tipic vieneze sînt trăsăturile principale care au caracterizat interpretarea cvartetului cu două violoncele de Schubert. Caracterul epico-dramatic al cvartetului de W. Berger, antiteza dintre cele două părți „Balada" și „Fantezia", contrastele diferitelor grupuri tematice au fost relevate din plin, cu pasiune și convingere. Cvartetul de Brahms a constituit, prin organicitatea construcției interpretative, printr-o gradare emoțională logică și susținută, momentul culminant al acestui izbutit concert.

La începutul noii stagiuni artistice clujene, **festivalul muzicii de cameră** a constituit o manifestare remarcabilă și binevenită. Asemenea concerte se impun a fi organizate cu regularitate, cu atît mai mult cu cît, față de genul cameral considerat pînă nu de mult inaccesibil și, ca atare, tratat drept „cenușăreasa" muzicii, publicul clujean dovedește interes și receptivitate.

RODICA OANĂ POP

MOMENTE ŞI PROBLEME ALE ACTIVITĂŢII INTERPRETATIVE

Interviuri cu:

Elena Cernei

— Care este părerea dv. despre viabilitatea repertoriului clasic pe scenele teatrelor de operă?

— Dacă vorbim despre operă ca gen de spectacol, ne gîndim în primul rînd la faptul că se adresează *direct* marelui public, reuşind să răspundă în felul său specific problemelor care îl preocupă. Întotdeauna, creaţii artistice autentice au corespuns marilor aspiraţii, fie că ne referim la epoca preclasicilor (începînd cu Monteverdi), la tragedia lirică franceză (Lully), la opera unui Purcell sau Händel, la dramaticul Fidelio al lui Beethoven sau la lucrările perioadei romantice, impresioniste sau expresioniste.

Consider că viabilitatea repertoriului clasic nu cunoaşte limită în timp, acesta vieţuind în perfect paralelism cu creaţia de operă contemporană — cu respectarea însă a anumitor condiţii.

— Vă referiţi desigur la calitatea interpretării muzical-scenice?

— De bună seamă. Interesul pentru spectacolul de operă clasică depinde în zilele noastre în primul rînd de calitatea interpretării vocale, a creaţiei regizorale. Sînt de părere că spectacolul de operă, mai mult poate decît oricare alt gen de artă, nu permite dispersarea forţei artistice colective. Cîntăreţul de operă trebuie ca prin jocul şi interpretarea sa muzicală să exprime individualizat şi complex viaţa lăuntrică a personajului pe care îl întruchipează, în cadrul unitar al dramei care se desfăşoară pe scenă. S-a dus de mult vremea spectacolului pudrat, perfect pus la punct, dar static, fără viaţă, în care fiecare protagonist să constituie un centru de greutate aparte, izolat de ansamblu. Meşteşugul se cere pus cu necesitate în slujba realizării măiestriei artistice. O adîncă privire asupra materialului muzical va conduce negreşit către înfăţişarea convingătoare a personajului, către o comunicare directă cu spectatorul încă de la ridicarea cortinei, făcîndu-l pe acesta să participe, să trăiască spectacolul, să dorească revizionarea lui. În ce priveşte regizorul, acesta ancorează în contemporaneitate întregul arsenal de mijloace tehnice de care dispune, folosind fără rezerve potenţialul artistic ce concură la realizarea spectacolului. Regizorul modern inventează, adaptează fără o abatere flagrantă desigur, de la linia clasică, de la preţioasele concepţii moştenite şi îndrăgite de marele public. Încă nu s-a stins ecoul succesului turneului de la Atena cu capodopera lui Enescu, Oedip. Regizorul Jean Rînzescu a rezolvat admirabil probleme dificile adaptînd spectacolul la condiţiile specifice scenei ateniene, aflată în aer liber, fără cortină şi de proporţii ce depăşea cu mult dimensiunile oricărei alte scene din marile săli.

— Ce ne puteţi spune despre tradiţie şi inovaţie în arta cîntăreţilor şi oamenilor de artă cu care aţi venit în contact? Cîteva trăsături şi figuri ale artei cîntului contemporan legate de repertoriul clasic.

— Am cunoscut cu ocazia turneelor în străinătate, multe personalităţi artistice interpretative şi regizorale de mare valoare care se bucură pe drept cuvînt de faimă mondială. Maria Calas, Renata Tebaldi, Birgitt Nilssen, John Wikerss, sînt printre cele mai mari „voci" care au abordat roluri variate, interpreţi ce pot constitui o pildă de slujire cu devotament a artei operei clasice, care au creat o şcoală de interpretare, al căror exemplu poate oricînd stimula încrederea în forţele proprii. În ascensiunea lor către cele mai rîvnite scene ale lumii, aceşti mari cîntăreţi au dat dovadă de muncă fără margini, spre a valorifica din plin calităţi desăvîrşite cu perseverenţă (temperament şi inteligenţă muzicală, putere de analiză şi sinteză,

În turneu la Atena.

Cu Leontyne Price

repertoriu mereu înnoit). Am cunoscut de asemeni, arta regizorală a lui Franko Zefirelly, Stuart Merill și a remarcabilului om de teatru Jean Louis Barrault căruia i-a fost încredințată conducerea regizorală a spectacolului „Carmen" la inaugurarea noului sediu newyorkez al Metropolitanului, debutînd cu această ocazie în spectacolul de operă. Barrault are un stil personal, o mare experiență dobîndită uneori în unele înfrîngeri de elanuri, dar de cele mai multe ori în biruințe răsunătoare. El relatează în timpul repetițiilor, cu multă dragoste și avînt, diferite povestiri știind că ele conțin nenumărate învățăminte, impunîndu-și punctul de vedere pe nesimțite. Jean Louis Barrault are o mare încredere în public.

— Cîteva cuvinte și despre exponenții artei noastre lirice pe plan internațional.

— Cîntăreții noștri în contact cu publicul de peste hotare au stîrnit admirație, demonstrînd nivelul artistic al școlii noastre muzicale contemporane. E suficient să amintesc succesele lui Nicolae Herlea în S.U.A. și la Scala, Zenaida Pally în Belgia și Egipt, Dan Iordăchescu în Belgia și Germania, Arta Florescu în cadrul Festivalului „Primăvara la Praga" și U.R.S.S., Teodora Lucaciu în Turcia, Lela Cincu și Nicolae Florei în U.R.S.S. și mulți alții care au adus o prețioasă contribuție la popularizarea și integrarea artei interpretative românești în contextul internațional.

— În continuare, o problemă ce pare că suscită un mare interes în momentul de față: care este viața spectacolului liric în condițiile ofensivei cinematografului, televiziunii și altor forme de activitate care ocupă timpul și interesul publicului de azi?

— Se pare că televizorul și cinematograful stîrnește interesul și ocupă o parte din timpul liber al publicului de azi. În ce privește spectacolul liric, consider că aceste cuceriri ale științei moderne, nu numai că nu îl vor putea împiedica să existe, dar îl ajută și îl vor ajuta să trăiască mai departe, independent de celelalte manifestări muzicale, întreținînd curiozitatea publicului de a viziona același spectacol și pe scena teatrului de operă, pe viu și eventual cu distribuția preferată. Sînt convinsă că în cadrul acestui paralelism, spectacolul de operă va avea de cîștigat. O dovadă grăitoare că spectacolul liric are încă mulți adepți în momentul de față (pe plan mondial) o constituie afluența publicului larg la spectacolele reușite de operă la care am participat, precum și entuziasmul cu care și-a manifestat satisfacția deplină. Ar mai fi poate de făcut o remarcă interesantă. „Othello", „Faust", „Oedip" au ajuns a fi cunoscute de marele public mai mult datorită spectacolului liric (prezentat fie în sala de spectacol, la televiziune sau cinematograf) decît chiar prin intermediul acelorași opere literare tipărite.

— Cum apreciați situația actuală a repertoriului nostru liric la T.O.B.?

— Repertoriul este un lucru viu, el trăiește nu numai prin ceea ce a acumulat dar și prin ceea ce aduce nou în fiecare an. A alcătui „planul premierelor" de viitor, nu e prea ușor. Publicul foarte avizat — mai puțin numeros — așteaptă mai ales lucrări moderne, ca să zic așa de la Debussy încoace. Pentru a mulțumi însă publicul larg trebuie să nu uităm totuși operele de mare circulație. Noi, interpreții, judecăm, la rîndul nostru, repertoriul în raport cu ceea ce avem de cîntat. Pe de altă parte, compozitorii trebuie să facă tot ce le stă în putință ca școala românească de compoziție să atingă și în ceea ce privește opera, nivelul, prestigiul celorlalte genuri.

În altă ordine de idei, Wagner este desigur prea puțin reprezentat; poate ar fi timpul ca publicului bucureștean să i se ofere unele creații de succes ca „Wozzek" de A. Berg ș.a. În orice caz sînt de părere că trecerea spre acest gen de lucrări trebuie să se facă treptat. Acum după ce am prezentat „Pelleas", „Cavalerul rozelor", „Oedip", putem face și alți pași. Pentru stagiunea actuală este anunțată „Ora spaniolă" de Ravel. În ultima vreme Teatrul de operă și balet a realizat spectacolele „Bal mascat", „Don Carlos". Pentru stagiunea actuală sînt în pregătire trei premiere românești: „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu, „Apus de soare" de Mansi Barberis, baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta. În ce mă privește, ca interpretă, repertoriul actual îmi oferă posibilitatea să apar în roluri ca: „Amneris" (Aida), „Azucena" (Trubadurul), „Carmen", „Octavian" (Cavalerul rozelor), „Orfeu" de Gluck, „Eboli" (Don Carlos), „Ulrica" (Bal mascat), adică principalele partițiuni din repertoriul mezzo-sopranelor. La acestea se va adăuga în anul viitor „Lohengrin"... Este adevărat, repertoriul nu se epuizează cu acestea, dar nu putem pretinde să fie axat doar pe un gen de voce. Dacă se va monta și „Samson și Dalila", cu atît mai bine.

O latură în care mi se pare că ar fi loc pentru mai bine este aceea a „rulării" la public a titlurilor pe care le avem de mult în repertoriu. Mai ales că deficiența de programare se referă tocmai la o parte a lucrărilor de prestigiu.

— O ultimă întrebare privind „perspectivele": cum vedeți afirmarea cîntăreților noștri la Festivalul „George Enescu" 1967 ?

— Cred că este prematur să fac un pronostic în ce privește perspectivele cîntăreților noștri, deoarece la cel de-al IV-lea Concurs „George Enescu" listele de înscriere încă nu s-au închis ; dar le fac o sinceră urare de succes, cel puțin pe măsura celui obținut la festivalul din 1964. În ce privește această tînără manifestare, devenită rapid de mare prestigiu și cu o imensă participare internațională, în discuțiile purtate cu numeroase personalități, am constatat că fiecare își amintește de festivalul nostru ca de una dintre cele mai reușite manifestări de acest gen și sînt de părere că va deveni în scurt timp unul dintre cele mai cunoscute și apreciate festivaluri din lume.

— Ce proiecte personale aveți în viitorul apropiat după succesul obținut pe scena Teatrului Academic din Mexico cu spectacolele „Carmen" și „Aida" și pe podiumul Filarmonicii din aceeași localitate ?

— În ce privește scena T.O.B. voi face tot ce-mi stă în puteri să am o contribuție cît mai activă pentru a oferi publicului spectacole de calitate. La sfîrșitul lunii decembrie, cînt, în premieră inaugurală, în spectacolul „Aida" pe scena noului teatru *Lincoln Center* din New York. În luna aprilie a viitorului an, voi interpreta o serie de spectacole pe scena teatrului Colon din Buenos-Aires.

Cu multă emoție am citit aici numele marei noastre cîntărețe Darclée, săpat în marmora coloanelor acestui teatru argentinian în semn de omagiu. Este un exemplu de slujire devotată a artei care ne stăruie în minte și ne solicită să-i urmăm calea...

CONSTANTIN RĂSVAN

Lola Bobescu

— Avem impresia că agenda dvs. a devenit foarte încărcată încă de la începutul acestei noi stagiuni.

Într-adevăr ritmul activității mele concertistice, ca și în stagiunile trecute, se arată a fi și pentru stagiunea în curs deosebit de intens și variat. Astfel numai în luna octombrie am de susținut zece apariții publice. În afară de recentele concerte din România voi mai cînta la Anvers, Bruxelles, Rotterdam și Amsterdam, iar cu formația „Les solistes de Bruxelles" voi întreprinde în Belgia un turneu de 5 concerte. Și lunile următoare vor fi tot atît de bogate, dacă nu chiar mai mult, în concerte și turnee în străinătate.

— Ce ne puteți spune despre viața muzicală din Belgia ?

În Belgia se desfășoară o bogată și multiplă activitate muzicală, la care, firește, participă în mare măsură însăși Capitala. Filarmonica din Bruxelles este principala instituție de organizare și difuzare a muzicii, desfășurînd o largă activitate de concerte simfonice, de recitale, de concerte de cameră etc.

Orchestra națională a Belgiei și orchestra Radiodifuziunii belgiene sînt principalele colective simfonice care activează în capitală. Prima dintre orchestrele enumerate reprezintă principalul instrument de realizare a planului muzical al Filarmonicii din Bruxelles. Ea s-a specializat oarecum în interpretarea repertoriului simfonic începînd cu preclasicii și terminînd cu postromanticii. Cea de a doua, ca urmare a menirii sale imediate, s-a specializat mai ales în muzica contemporană ; ea citește și interpretează cu o mare ușurință cele mai îndrăznețe partituri moderne și este în stare să pregătească un concert de acest fel cu 2—3 repetiții.

În Belgia, își desfășoară activitatea de asemenea, un apreciabil număr de compozitori ca Marcel Quinet, Leon Jongen (rector al capelei muzicale a Reginei Elisabeta), Jean Absil (cel mai cunoscut în România dintre compozitorii belgieni contemporani), René Defossez (pe care dvs. îl cunoașteți mai mult ca dirijor), Frédéric Devreese, R. Moulaert și încă alții.

Și învățămîntul muzical se bucură de o atenție deosebită din partea statului. Pe lîngă Conservatoarele existente din Bruxelles, Liège, Gand, Anvers și Mons mai există, ca o treaptă superioară acestora, așa numita „Cappellă a Reginei Elisabeta" cu o durată de specializare de trei ani. La cursurile acestui înalt for muzical, din al cărui corp profesoral am cinstea să fac parte, pot fi primiți și tineri din alte țări cu condiția ca ei să fi făcut ultimul an de studii într-un conservator din Belgia și să-l fi absolvit cu un premiu. Concursul Ysaye, actualul concurs muzical internațional Regina Elisabeta a Belgiei este — după părerea mea — cel mai dificil concurs de interpretare. A învăța și interpreta în public, în opt zile, un concert modern inedit, așa cum se cere în etapa a III-a a acestui concurs, este o întreprindere temerară, o performanță pe care numai un artist cu deosebite calități interpretative și experiență de scenă remarcabile și-o poate permite.

— Pornind de la modul în care v-ați alcătuit programul recitalului dat la Ateneu, am putea trage anumite concluzii în ceea ce privește preferințele dvs. pentru un anumit repertoriu.

Mă străduiesc să prezint publicului, în primul rînd, acele piese de recital care reprezintă fondul de aur al muzicii din toate timpurile, dar, mai ales, lucrările clasice și preclasice. Aceste lucrări, pe lîngă conținutul lor afectiv bogat, profund, au și calitatea de a fi bine scrise din punct de vedere violonistic și bine susținute ca acompaniament, ceea ce ușurează mult comunicarea în public.

Ca solistă alături de orchestră, mă preocupă și repertoriul contemporan. Trebuie însă să fac observația că, de fapt, repertoriul valoros de acest fel este încă relativ redus, deși se scrie destul de mult. Consider ca

deosebit de izbutite unele lucrări violonistice de Stravinsky, Bartok sau Franck Martin pe care, de altfel, le și introduc în repertoriul meu. În același sens al promovării muzicii contemporane trebuie înțeleasă și înregistrarea recentă, pe disc, a interesantului și dificilului concert pentru vioară al compozitorului belgian, menționat anterior Leon Jongen.

— Ce ne puteți spune despre formația „Les solistes de Bruxelles" a cărei animatoare sînteți.

Această mică formație instrumentală compusă din doisprezece muzicieni (trei viori prime, trei viori secunde, două viole, două violoncele, un contrabas și un clavecin) a luat ființă în 1958. În acest răstimp de opt ani repertoriul său a ajuns la aproximativ 50 de lucrări cu care dăm anual între 50—60 concerte. Repertoriul său se întinde de la preclasici la contemporani și include lucrări de Vivaldi, Monteverdi, Händel, Telemann, Bach, Mozart (simfoniile salzburgheze), Britten, Martinu, Schoenberg, Quinet, Frank Martin, etc. Grație ajutorului primit din partea „Cercului Vivaldi" din Bruxelles — asociație formată din muzicieni amatori, admiratori ai operei marelui compozitor — formația noastră a reușit să prezinte o serie întreagă de lucrări inedite ale acestuia.

Pentru realizările sale deosebite formația a fost premiată recent la Festivalul de la Menton (Franța). Critica este unanimă în a-i recunoaște seriozitatea și calitățile sale artistice superioare. O dovadă a aprecierii de care se bucură formația este faptul că, recent, am semnat un contract pentru un turneu de 40 de concerte în Canada. O altă dovadă o constituie cronicile elogioase ale presei de specialitate. Marc Pincherle — recunoscut ca remarcabil specialist și cercetător al operei lui Vivaldi — afirmă de ex., că „Soliștii din Bruxelles" interpretează creația lui Vivaldi cu o asemenea autenticitate și trăire a conținutului expresiv, încît ei depășesc în tălmăcirea acestei muzici chiar unele formații similare italiene cu experiență și tradiție, așa cum este, de pildă, ansamblul „Virtuosi di Roma".

— Cum vă explicați prezența redusă a repertoriului contemporan în programele unor orchestre simfonice din țări ca Franța sau Anglia.

În ceea ce privește viața muzicală din Franța cred că pot să afirm că ea trece printr-o criză de public. Pentru reanimarea interesului publicului unele orchestre s-au gîndit să ia o serie de măsuri printre care și aceea de a oferi programe foarte accesibile, ceea ce, în primul rînd, se realizează prin introducerea lucrărilor clasice și romantice.

În Belgia situația este alta. Muzica contemporană este destul de des prezentă în concerte. Voi aminti numai acele cicluri inițiate de Filarmonica din Bruxelles și întitulate „Musiques nouvelles". A luat ființă chiar un ansamblu instrumental destinat interpretării muzicii noi sub conducerea lui Pierre Bartholomée. Există însă, desigur, o anumită limită în ceea ce privește muzica modernă. Aș accepta, de exemplu, să dau numele de „artă", în felul ei, așa numitei „muzici electronice" sau „concrete", dar nu văd de ce numai decît ea trebuie să se intituleze și „muzică". Am prea mult respect pentru ceea ce de secole poartă acest nume pentru a accepta ca sgomotele din asemenea „concerte" să se numească tot muzică. Uneori mă duc și eu la concerte de acest fel, dar mai mult ca să mă distrag altor preocupări. La urma urmei și o seară de „Zgomote" ar putea fi interesantă dar, în nici un caz, aceasta nu s-ar putea numi că a fost o „seară de muzică".

— Ce părere aveți despre creația muzicală românească contemporană

Din păcate nu am avut ocazia să ascult prea multă muzică românească nouă. Din puținul pe care l-am ascultat mi-a făcut o excelentă impresie concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru.

Aș fi foarte bucuroasă să pot introduce în repertoriul meu și al formației pe care o conduc unele lucrări violonistice sau pentru orchestră de coarde care s-ar potrivi mai bine structurii acestei formații. Iau cu mine numeroase partituri din creația muzicală românească contemporană, pe care Uniunea Compozitorilor a avut amabilitatea să

mi le ofere, și pe care, pe parcurs, le voi cerceta cu luare aminte și cu interes.

— Ce amintiri vă leagă de foștii dvs. îndrumători, maeștrii George Enescu și Jacques Thibaud

Pot spune astăzi, cu regret, că la data la care cei doi mari maeștri erau în deplinătatea activității lor pedagogice, nu eram încă destul de „bătrînă" pentru a beneficia din plin de sfaturile lor. La șapte—opt ani, cît aveam eu în acel timp, este mai greu să reușești să prinzi totul. Cu toate acestea mi-au rămas întipărite în minte de la acești doi maeștri nenumărate indicații și sfaturi pe care mi le-am însușit. Păstrasem pînă în timpul ultimului război nenumărate caiete și partituri cu însemnări și adnotări ale maestrului Enescu cu care am pregătit la Paris, în 1937, examenul de absolvență de la Conservator, cînd am obținut Premiul întîi. Am cîntat atunci sub bagheta maestrului. Cu Thibaud am luat lecții ceva mai tîrziu la „Ecole Normale de Musique", dar tot un timp foarte scurt.

După aceea, angrenată în vîltoarea carierii de violonistă concertistă care mi se deschidea, mi-am făurit, pe măsura maturizării mele artistice, propriul meu stil. Adeseori cînd cînt sau cînd îmi reascult interpretările înregistrate, mă surprind urmărindu-mă cu un ochi critic. Caut astfel să realizez un stil cît mai linear, mai simplu, mai direct și elocvent în redarea liniei mari a discursului muzical. De asemenea caut să elimin înfloriturile sau exagerările spre care, uneori, temperamentul meu m-ar putea ispiti să alunec.

— Care este, după părerea dvs., raportul dintre tradiție și inovație în actul interpretării

Sînt pentru stilul cu „tradiție", în sensul bun al cuvîntului. Nu poți să inventezi prea multe lucruri noi atunci cînd îți propui să interpretezi pe un Bach, Mozart, Beethoven sau Brahms. În general, respectul pentru intențiile autorului mi se pare un lucru elementar. Cînd spun că sînt pentru tradiție nu trebuie să se înțeleagă că sînt o conservatoare și că pledez pentru platitudine și uniformitate în interpretare. Consider numai că aportul personal al interpretului trebuie să fie discret, să elimine falsul sentimentalism ca și obiectivismul rece.

Pentru mine personalitatea unui interpret este cu atît mai mult de apreciat cu cît el va reuși să cedeze, să facă loc și să se supună, conștient fiind însă de aceasta, intențiilor compozitorului și partiturii.

TRAIAN NANU
și JACK BRATIN

Ștefan Gheorghiu

— Care este părerea dvs. despre viabilitatea repertoriului violonistic clasic de concert și cum apare el în programele marilor orchestre simfonice din lume ?

Repertoriul clasic de concert instrumental (pian, vioară, violoncel etc.) va rămîne mai departe, după părerea mea, baza oricărei activități concertistice. El suportă aproape simultan două înrîuriri contrarii. Astfel, există o tendință de lărgire și îmbogățire continuă a noțiunii de „clasic". Promotorii unei asemenea tendințe sînt atît interpreți cît și iubitori de muzică avizați, și unii și ceilalți fiind stăpîniți de dorința de a *cunoaște* cît mai mult și de a *recunoaște* valorile frumosului muzical oriunde și în orice perioadă s-ar plasa ele. Pe această cale ajungem la sfera cea mai cuprinzătoare a noțiunii de „clasic" și anume la acea categorie de creații muzicale — în cazul nostru de lucrări violonistice concertante — care, indiferent de timpul cînd au fost create, reușesc să înmănuncheze atributele maximei perfecțiuni artistice: bogăția conținutului afectiv cu echilibrul și claritatea formei, ceea ce le dă dreptul să fie luate permanent ca modele ale genului.

În felul acesta, în literatura clasică violonistică de concert, de ex. s-ar putea include, alături de capodoperele genului create de un Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Ceaikovski, Sibelius, și concertele pentru vioară ale unor compozitori ca Prokofiev, Sostakovici, Elgar, Haciaturian, Strawinsky etc. O asemenea concepție dinamică, activă despre „clasic" are un dublu efect pozitiv. Ea înlătură barierele artificiale, pe de o parte, dintre lucrările consacrate prin consens general, prin obișnuință și tradiție și lucrările noi, pe de altă parte, adică înlătură falsa contradicție dintre „clasic" și „contemporan", recunoscînd ca unic mod de selecție criteriul valorii și al frumosului artistic. Totodată într-o asemenea concepție interpretarea lucrărilor „clasice" împrumută ceva din felul nostru de a fi, din felul nostru actual de a înțelege menirea artei sunetelor, făcînd ca acestea să arate mai „contemporane". O astfel de înțelegere a muzicii stă la baza concepțiilor interpretative ale unor mari violoniști, de valoare universală, ca Enescu, Kreisler, Menuhin, Oistrah, Schering, Stern etc.

De multe ori în modul de a înțelege arta clasică se simte prezența unei alte tendințe *contrare*, conservative, care tinde să mențină, să adîncească chiar deosebirile dintre „clasic" și „contemporan". Această înclinare este, de altfel, favorizată de o trăsătură proprie firii omenești, aceea de a înțelege și a se apropia cu mai mare ușurință de cunoștințele care se sprijină pe date acceptate în mod general. Publicul larg primește mai ușor audiția unor lucrări „verificate" de practica de fiecare zi și afișează o anumită rezervă sau chiar o anumită ostilitate față de lucrările noi, care se exprimă într-un limbaj mai puțin cunoscut lui și care i se par de neînțeles. O asemenea preferință a publicului este susținută, cultivată și, uneori, împinsă pînă la ultimele limite, mai ales în apus, de către impresari, care privind această problemă prin prizma comercialului, au tot interesul să-și reducă la minimum riscurile unui eventual insucces de încasări. Auditorul se împarte astfel în două tabere din care, așa cum este de așteptat, aceea a „clasicilor" este mai numeroasă. Ceilalți „moderniștii" și „avangardiștii", deși mai puțin numeroși, sînt însă mai „agresivi" mai „combativi". Diversele festivaluri de muzică contemporană cum sînt cele de la Varșovia, Zagreb, Dortmund sau Donaueschingen care urmăresc să pună în valoare noile creații, pe lîngă acest

merit de necontestat, contribuie însă în mod indirect la adîncirea prăpăstiei dintre cele două poziții.

În același timp, în celelalte concerte și festivaluri adresate publicului larg (axate de obicei pe un repertoriu ce se întinde de la preclasici pînă la postromantici) se simte absența aproape completă a repertoriului contemporan. Astfel, urmărind de ex. programele de concerte din acest an ale sezonului muzical estival al Londrei (sezon care îndeobște este foarte bogat și cuprinde numeroase manifestări), abia dacă putem remarca 2—3 lucrări concertistice semnate de compozitori contemporani.

Dacă cumva s-ar obiecta că, totuși, stagiunea estivală are — prin natura sa — un profil mai deosebit — voi menționa că situația este asemănătoare dacă cercetăm viața de concert a marei metropole în lunile martie sau aprilie ale acestui an, perioadă în care apar numai două-trei lucrări concertante contemporane, cum ar fi concertul nr. 2 pentru vioară de Prokofiev și concertul nr. 2 pentru pian de Bela Bartok (dintr-un număr de aproximativ 80 de concerte simfonice și vocal-simfonice).

Trebuie să remarc totuși că în programele unor instituții ca de ex. Filarmonica din Bruxelles (programe care se adresează unui public larg) preocupările pentru muzica nouă, contemporană, chiar de avangardă, încep să se facă simțite. Aici, încă din stagiunea care s-a încheiat (1965—1966) ciclul de concerte intitulat „Musiques Nouvelles" începe să stîrnească un anumit interes. Dînd aceste detalii mă îndepărtez însă, de fapt, de problema prezenței în programe a lucrărilor concertante și abordez problema repertoriului simfonic propriu zis. În această privință trebuie să fac o remarcă generală: dacă totuși într-un program se introduce o lucrare contemporană atunci alegerea cade, în primul rînd asupra unei lucrări pentru orchestră și nu asupra unei lucrări concertante.

Încheind observațiile mele asupra acestui punct doresc să aduc o ultimă precizare: atunci cînd mă refer la repertoriul violonistic concertistic contemporan nu am în vedere, eventualele lucrări cu caracter experimental, ci numai pe acelea

care au trecut cu succes primele confruntări cu publicul, cum ar fi, de exemplu, admirabilul concert pentru vioară de Alban Berg care merită să fie ascultat cu atenție și reculegere de către orice meloman avizat.

— Ne puteți indica unele trăsături caracteristice ale interpretării repertoriului clasic, precum și cîteva figuri proeminente contemporane de interpreți violoniști legate de acest repertoriu

Trăsăturile caracteristice legate de interpretarea unor lucrări violonistice clasice țin, în primul rînd, de sobrietatea expresiei, de armonia, de echilibrul și claritatea formei. Prin sobrietatea expresiei să nu se înțeleagă o anumită uscăciune sufletească, o lipsă de participare afectivă ci redarea conținutului de idei și sentimente cu o sensibilitate discretă și într-o exprimare îngrijită, ceea ce nu exclude trăirile intense și sincere ale interpretului. La aceasta se adaugă claritatea exprimării ideilor, sonoritatea caldă a instrumentului, echilibrul întregului, toate încadrate într-o ritmică riguroasă. Dificultatea principală a unei asemenea interpretări constă tocmai în a găsi acel echilibru necesar dintre fondul expresiv și forma aleasă de compozitor. George Enescu, David Oistrah și Isaac Stern ilustrează în mod deplin și convingător cele afirmate mai sus.

— Ce ne puteți spune despre tradiție și inovație în arta violoniștilor (interpreți și pedagogi) cu care ați venit în contact în străinătate

Cu ocazia vizitelor pe care le-am făcut în străinătate în calitate de interpret sau ca membru în diverse jurii internaționale am putut să cunosc, să urmăresc ascultînd și să discut unele probleme legate de această temă cu o serie de interpreți și profesori ca David Oistrah, Isaac Stern, Ida Haendel, Maurice Crut (profesor la Conservatorul Național din Paris), Wolfgang Marschner (profesor la Conservatorul din Köln), Galina Barinova (profesor la Conservatorul din Moscova), sau Ifrah Neaman (profesor la Academia Regală de muzică din Londra). La aceasta s-ar mai putea adăuga unele indicații sau sugestii auzite de la marele nostru Enescu.

Rezumînd aceste idei în legătură cu raportul dintre tradiție și inovație ar trebui să încep printr-un lucru foarte cunoscut (dar care de multe ori este dat uitării): fidelitatea față de textul compozitorului este legea de bază în materie de interpretare. Oricît ar fi de puternice anumite reguli tradiționale, oricît de mare ar fi puterea fanteziei interpretului el nu poate și nu trebuie să uite această dată fundamentală. Nimic nu se poate clădi în afara intențiilor compozitorului, nici o regulă de interpretare tradițională nu e valabilă dacă ea nu se adaptează necesităților de conținut. Altfel facem din tradiție o preocupare de natură scolastică, dogmatică și antimuzicală iar din inovație un scop în sine, iar rezultatul este ceva în genul interpretării dezechilibrate a violonistului Iury Gitlis, artist de altfel deosebit de talentat și înzestrat, care ne-a vizitat cu vreo două stagiuni, în urmă.

Pornind de la aceste principii fundamentale consider că raportul dintre tradiție și inovație trebuie să fie acela al unui perfect echilibru, inovația îmbrăcînd haina acelui suflu contemporan despre care am amintit la începutul convorbirii noastre că ar fi apanajul marilor interpreți.

Aș vrea să mai citez un sfat al lui Isaac Stern. Deși el depășește sfera discuțiilor de la acest punct referindu-se în general la interpretare este interesant de cunoscut, cred, părerea acestui mare artist. Adresîndu-se studenților cu ocazia

vizitei sale recente la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" el a spus:

„Vioara este un instrument cu care se face muzică şi trebuie să vă serviţi de ea ca atare; în orice caz nu va serviţi de muzică ca să faceţi „vioară".

— Care este rezonanţa, în public şi pe podium în mijlocul orchestranţilor, a repertoriului violonistic contemporan, inclusiv cel românesc?

Pentru mine este clar că fiecare interpret trebuie să-şi aleagă din lucrările muzicale contemporane valoroase pe acelea ce se potrivesc mai bine temperamentului său, lucrări pe care apoi studiindu-le în profunzime, să le prezinte la nivelul cel mai înalt de interpretare. Consider că înainte de a avea rezonanţă în public, interpretul violonist trebuie să se convingă că a găsit în el însuşi rezonanţele necesare redării lucrării alese la acest înalt nivel. Dacă mai urmărim şi o fericită plasare în ambianţa programului a piesei respective cred că am găsit calea cea mai nimerită spre înţelegerea publicului. După mai multe asemenea audiţii, nu se poate ca publicul să nu devină receptiv şi să nu îndrăgească lucrarea. Afirm cele de mai sus pe baza experienţei proprii. Aşa s-a întîmplat, la vremea cînd le-am oferit publicului pentru prima oară, cu Sonata a III-a pentru vioară şi pian şi cu „Impresii din copilărie" de G. Enescu sau, mai recent, cu Concertul pentru vioară de Pascal Bentoiu. În ultimul caz citat am putut urmări, de la o repetiţie la alta, efectul asupra orchestranţilor Filarmonicii din Iaşi şi Oradea unde am prezentat lucrarea în primă audiţie. Încă de la cea de a doua şi a treia repetiţie şi apoi imediat după concert, am putut vedea venind la mine instrumentişti în număr mereu mai mare să-mi spună: „Ştii că acum îmi place lucrarea!" (după ce mai înainte, la începerea repetiţiilor îşi exprimaseră nedumerirea lor).

Satisfacţii asemănătoare am avut şi atunci cînd am prezentat publicului lucrări cum sînt: Triplul concert pentru vioară, violoncel şi pian de Paul Constantinescu, Cvintetul cu pian de George Enescu, Sonata pentru vioară şi pian de Pascal Bentoiu şi încă multe alte lucrări româneşti valoroase.

În felul acesta interpretul ce promovează muzica contemporană, românească sau străină, ajută la trecerea acelui „prag" şi la înlăturarea acelei „rezistenţe" care se manifestă de cele mai multe ori la primul contact cu publicul.

— Cum apar exponenţii artei noastre interpretative în viaţa muzicală internaţională?

Reprezentanţii artei noastre interpretative sînt primiţi cu multă căldură peste hotare. Mulţi dintre ei, ca de ex. Radu Aldulescu, Ion Voicu, Valentin Gheorghiu, Ştefan Ruha, Mihai Constantinescu şi încă alţii sînt cunoscuţi şi apreciaţi aşa cum se cuvine în numeroase ţări din lume.

— Cum vedeţi afirmarea creaţiei violonistice româneşti de concert (P. Bentoiu, M. Basarab, W. G. Berger, Paul Constantinescu, D. Capoianu)?

Din păcate, lucrările concertante româneşti pentru vioară sînt încă relativ puţine. Este însă de datoria noastră, a tuturor interpreţilor să sprijinim muzica românească şi să contribuim prin forţele noastre ca ea să fie cunoscută şi apreciată cum se cuvine peste tot, în ţară şi străinătate. Poate ar fi bine ca O.S.T.A. să pledeze, cu mai multă stăruinţă, în discuţiile sale cu agenţiile străine de impresariat pentru introducerea în programe a acelor lucrări concertante româneşti valoroase. De asemenea, programarea acestor lucrări trebuie să continue să reprezinte una din preocupările permanente ale Filarmonicilor noastre.

— Care sînt perspectivele vieţii de concert în condiţiile ofensivei cinematografului, televiziunii şi a altor forme de activitate ce ocupă timpul şi interesul publicului de azi?

În principiu consider că fiecare din aceste forme de difuzare a bunurilor de artă şi cultură îşi au viaţa şi publicul lor credincios. Totuşi astăzi s-ar putea spune că s-a creat un anumit dezechilibru în detrimentul muzicii care se desfăşoară în sala de concert. Sînt convins însă că aceasta reprezintă un fenomen trecător, de moment, şi că, destul de curînd, echilibrul se va restabili. Instituţiile noastre muzicale nu trebuie să aştepte însă în mod pasiv, restabilirea acestui echilibru, ci trebuie să caute noi modalităţi de a convinge pe ascultători că prezenţa la un concert le oferă satisfacţia de a urmări desfăşurarea „vie" a unei lucrări muzicale cît şi bucuria de a participa, împreună cu ceilalţi auditori, la un adevărat „ceremonial" artistic.

— Cum vedeţi politica de promovare a tinerelor talente cît şi a celorlalte generaţii de violonişti?

Tinerii violonişti români au astăzi condiţii optime de dezvoltare. Talente în formare ca Angela Gavrilă, Gabriela Ijac, Mariana Sîrbu sau Cornelia Vasile reprezintă speranţele artei noastre violonistice care vor asigura schimbul nostru de mîine. Desigur că nu trebuie să uităm nici pe colegii noştri mai tineri ca Varujan Cozighian, Daniel Podlovski, Cornelia Bronzetti, Eleonora Geantă, Avy Abramovici, Radu Paraschivescu, Gheorghe Jalobeanu, Ilarion Ionescu Galaţi şi încă alţii care de pe acum încep să ocupe un loc deosebit în viaţa noastră muzicală.

— Ce proiecte personale aveţi?

Pentru viitorul apropiat mi-am propus o serie de obiective ce mi se par realizabile, printre care înregistrarea integrală pentru Casa de discuri Electrecord, împreună cu Valentin Gheorghiu, a sonatelor pentru pian şi vioară de Beethoven şi includerea în repertoriul meu a concertului nr. 1 de Prokofiev. De asemenea intenţionez să mă dedic şi mai mult decît pînă acum activităţii de muzică de cameră, continuînd şi pregătind încă un recital de sonate „a tre" în colaborare cu colegul meu Mihai Constantinescu şi clavecinistul Horst Gehann. Totodată voi continua prezentarea în public, alături de Valentin Gheorghiu şi Radu Aldulescu, a trio-urilor de Beethoven şi Brahms.

Din lucrările româneşti de muzică de cameră voi prezenta în primă audiţie publică Sonata pentru vioară şi pian de L. Feldmann, trioul Nr. 2 cu pian de Alfred Mendelsohn iar în formaţia de cvintet cu pian cunoscută (Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Cornelia

Bronzetti, George Popovici) voi relua cvintetul cu pian de George Enescu.

— Ce urări faceți compozitorilor noștri ?

Le sugerez să scrie mai multă muzică instrumentală pentru formații : duete, trio-uri etc. Formația noastră de trio cu pian așteaptă cu nerăbdare noile trio-uri românești.

Am impresia că în ultimii ani compozitorii noștri s-au îndreptat mai ales către creația simfonică. Se face încă mult simțită lipsa lucrărilor violonistice miniaturale, de caracter, obligîndu-ne să ne prezentăm mereu, atunci cînd este cazul, cu „Dansul țărănesc" de C. Dimitrescu și „Bagatela" de Scărlătescu...

TRAIAN NANU

Emanoil Elenescu

— Ce părere aveți în legătură cu repertoriul simfonic clasic : care este ponderea și viabilitatea lui în viața de concert ?

— În concertele simfonice ale marilor orchestre din lume, muzica clasică ocupă un loc primordial. Evident, noțiunea de „clasic" este astăzi înțeleasă în sens larg, de pildă : alături de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, Bruckner, Berlioz, Wagner, sînt considerați clasici de asemenea R. Strauss, Mahler, Debussy și alții. Timpul a cernut chiar din operele acestor mari compozitori acele lucrări, care prin perfecțiunea realizării lor artistice și bogăția de conținut, au intrat definitiv în patrimoniul culturii universale. Generații după generații găsesc în acest tezaur aspirațiile etern umane către frumusețe și echilibru. Cum ar putea ele lipsi din viața de concert ? Adevărații iubitori de muzică, cît și orchestrele simfonice, vor găsi mereu o hrană spirituală în marile creații muzicale. Dacă la aceasta mai adăugăm virtuțile nesfîrșite ale artei interpretative de a pune în valoare bogăția de expresii a repertoriului clasic, ne putem imagina de ce el va fi mereu în miezul vieții muzicale.

— Cîteva jaloane în interpretarea modernă a repertoriului clasic.

— Se spune adesea că viziunea interpretativă a unei lucrări se transformă de la epocă la epocă. Istoria discografiei și a înregistrărilor mecanice, deși scurtă, pare să confirme acest fapt. Variații în concepția metronomică, diverse moduri de a reda expresivitatea și construcția unor lucrări, chiar coloritul orchestral, capătă sub bagheta multor șefi de orchestră diferențe sesizabile. Toate aceste nuanțe și versiuni posibile care au devenit cunoscute publicului și specialiștilor de pretutindeni datorită discului și radio-ului sînt astăzi obiect de studiu. Iată de ce apare mai clar aportul interpretativ al marilor dirijori ai secolului nostru și de ce este posibil un progres necontenit în arta dirijorală.

Vreți jaloane ? Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter, Karajan, sînt tot atîtea modalități contemporane de a interpreta repertoriul clasic. Să meditățm asupra lor.

— Ce ne puteți spune despre tradiție și inovație în arta acestor mari interpreți ?

— O trăsătură comună a tuturor este aceea de a respecta textul partiturilor. Pe linia aceasta am putea spune că ei continuă tradiția de interpretare a predecesorilor lor. În ce constă atunci inovația ? În a ajunge prin metodele cele mai simple și mai firești, bazate pe o înaltă tehnicitate dirijorală, la realizări excepționale.

— Cîteva cuvinte despre școala românească de dirijat și despre succesele ei peste hotare...

— Școala românească de dirijat este relativ tînără. De abia în ultimii 20 de ani, datorită avîntului general al culturii, s-a pus pentru prima oară problema creării unei școli dirijorale. Un aport substanțial l-a adus în această privință George Georgescu. O pleiadă de tineri dirijori talentați, ca Mircea Cristescu, Iosif Conta, Paul Popescu, Emil Simon și alții, au o bogată activitate în viața de concert a țării, repurtînd și peste hotare reale succese. Cred că plecările de dirijori români în străinătate sînt de o mare eficiență atît în sensul manifestării talentului și pregătirii lor cît și în aceea al schimbului de experiență, al lărgirii propriului orizont artistic — tehnic.

— Care este contribuția Dvs. la afirmarea repertoriului simfonic românesc ?

— Îmi vine greu să răspund la această întrebare. Ca prim dirijor al orchestrei simfonice Radio, al cărei specific este nu numai de a prezenta ci și de a înregistra foarte multă muzică românească, aș vrea să vă spun doar atît : nu știu dacă există vreun compozitor român de muzică simfonică pe care să nu-l fi dirijat și înregistrat. Iar numărul de minute înregistrate trece de cîteva mii. Nu cantitatea contează, desigur. M-am străduit întotdeauna să redau cît mai fidel intențiile autorului prin claritate și nivel tehnic corespunzător, atît în concerte cît și în înregistrări. După o muncă susținută, încerc un sentiment de bucurie, cînd înregistrările realizate sînt trimise Radiodifuziunilor din lumea întreagă.

— Ce ne puteți spune despre succesele muzicii românești în străinătate ?

— În concertele pe care le-am dirijat în Bulgaria, Ungaria, Polonia, U.R.S.S., Belgia, lucrările compozi-

torilor români au fost primite cu deosebită căldură. G. Enescu, I. Dumitrescu, Th. Grigoriu, D. Popovici, sînt numai cîteva nume pe care le spicuiesc din programele mele, dar această listă este mult mai amplă. Premiile la concursurile internaționale și prezența unor lucrări românești în programele simfonice din străinătate mă îndreptățesc să afirm că școala românească de compoziție apare ca o voce proprie, distinctă, pe plan internațional. Pregătirea serioasă și originalitatea talentelor a dus la realizarea unor lucrări valoroase iar publicul, această antenă extrem de sensibilă, le recunoaște sincer valoarea.

— Care este interesul publicului pentru concertele simfonice în contextul unei vieți culturale complexe (operă, teatru, cinematograf, televiziune etc.).

— După părerea mea, concertele simfonice trebuie să îndeplinească două condiții: 1) Programe interesante; 2) Dirijori și soliști buni. Muzica ce se creează pe viu în sala de concert, va fi întotdeauna pentru adevăratul meloman un punct de atracție. Televiziunea și spectacolele nu vor fi o barieră atîta vreme cît organizatorii de concerte vor ține seama de exigența prezentării programelor. Pe linia aceasta consider că sînt încă multe de făcut.

— Care sînt criteriile de alcătuire ale repertoriului orchestrei Radio?

— Aceste criterii sînt îndeobște cunoscute; ele merg pe cîteva idei directoare. De pildă, problema principală este prezentarea a cît mai multe audiții românești. Nu se uită nici muzica contemporană universală. Desigur, se urmărește a se prezenta acele lucrări care au devenit cunoscute pe plan mondial, datorită calităților lor artistice.

— Și cîteva proiecte personale...

— În a doua parte a stagiunii voi dirija R. Strauss „Așa grăit-a Zaratustra", Berlioz, simfonia „Harold în Italia" etc. Compoziția este pentru mine nu numai un „violon d'Ingres" deși am neglijat-o în ultima vreme din cauza activității dirijorale intense. Planul meu este de a continua să compun și în viitor, și mă gîndesc la o piesă de orchestră, nu de mare amploare, dar a cărei factură să aibă un caracter contemporan.

DAN SCURTULESCU

Prezențe românești

În cursul lunii august a.c., organistul român Josef Gerstenengst a prezentat două recitaluri în Germania federală, parcurgînd — aproape rezumativ — trei secole de creație organistică, de la Buxtehude pînă la Messiaen. Audițiile s-au bucurat de o călduroasă apreciere din partea publicului și a presei, relevîndu-se atît „secțiunea transversală" pe care a reușit s-o realizeze în imensa literatură a genului, cît și impresia pe care au produs-o cele două piese românești ale programului: *Trei preludii corale* de Franz Xaver Dressler și *Larghetto* din Sonata pentru orgă și Toccata de Andreas Porfetye.

Referindu-se la cele două seri de muzică (organizate la „St. Petri-Kirche" din Hamburg și în impunătoarea incintă a domului din München), „Süddeutsche Zeitung" din 20 august relata: „Confruntînd muzica lui Buxtehude cu aceea a lui Padre Martini, punînd față-n față rapsodul nordic german cu duiosul protector al lui Mozart... Gerstenengst a realizat spontan coloritul just: adept al sonorităților catifelate, al registrării decente și a expresivității de mare sensibilitate, *Preludiul și fuga* în mi minor de J. S. Bach a cunoscut o mișcare vioaie, evocînd mai degrabă virtuozitate decît severitate a stilului. O mînă deosebit de bună s-a vădit în interpretarea secolelor XIX și XX; *Toccata* în re minor de Reger ne-a fost revelată în toată concepția ei de bizar cromatism, în fantezia ei supralicitată și în contrastele ei coloristice gradate".

Sesizarea caracteristicilor atît de contrastante ale unor creații contemporane („Cina cea de taină" a lui Messiaen și „Chaconna" în la minor de J. Nepomuk David) face de asemenea obiectul comentariilor. Se subliniază astfel interpretarea diferențiată, atît în ce privește maniera post-franckiană a componisticii lui Messiaen („o spirală formată dintr-un amestec de dulcegărie sonoră") cît și accentuatul cerebralism al lui David („la care fiecare sunet și acord sînt fixate cu rigla de calcul").

Preludiile corale ale lui Franz Xaver Dressler au fost evocate ca o „circumscriere prin arcuiri elegante a temelor" („Münchner Merkur" din 18 august), remarcîndu-se „simplitatea în ce privește figurația și mînuirea intervalului de secundă" („Süddeutsche Zeitung").

Un regret unanim însă că nu a fost în întregime *Sonata* lui Andreas Porfetye. „A trezit mai cu seamă atenție *Toccata* răscolitoare ca interiorizare și expresivitate a acestui compozitor" („Hamburger Abendblatt" din 8 august), *Sonata* „...pe care am fi dorit s-o ascultăm *in extenso*. Acest *Larghetto* constituie o interesantă incursiune în domeniul atonalului, perfect legitimată prin fantezia sonorităților și măiestria scriiturii". („Süddeutsche Zeitung").

Note de lector

COSMA, *Viorel : Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist* (Buc., Ed. Muzicală, 1966) 223 pagini, catg. creație, catg. manuscrise și însemnări, bibliografie.

Un scriitor „mai puțin artist" decît Costache Negruzzi și nedotat cu trăsăturile personalității unui Odobescu — iată unele mărturii competente (Tudor Vianu și Ion Gheție) despre rolul și poziția lui Nicolae Filimon în viața literară românească a secolului trecut. Și deși exagerarea contribuției sale beletristice a apărut, încă de multă vreme, cel puțin la fel de nerealistă ca și răuvoitoarea minimalizare a operei sale, încadrarea „țîrcovnicului Niculaie" din nuvela Emiliei Lungu-Puhallo în contextul publicisticii noastre s-a lăsat așteptată — să-i zicem astfel — în „veac".

Într-adevăr, acea sută de ani scursă de la moartea sa nu înseamnă aici o simplă cifră, asemănătoare omonimelor ei seculare din toate aniversările culturale ; aici, la Filimon, ne aflăm de fapt la centenarul criticii muzicale moderne românești — dacă vrem să considerăm o astfel de activitate născută odată cu articolul de debut al lui Filimon în „Naționalul" (an. I, Nr. 1 din 5 decembrie 1957).

După o tinerețe cu preocupări oscilante — de la „coardele" schimbate în arc (după cum ne-o spune Ion Ghica) pînă la avalanșa de fanteziste și jucăușe pseudonime (Popovici, Papadopulu, Philimoni sau Nikita Felinărescu, atunci cînd nu era de-adreptul Filimonescu sau Filimoni) — autorul *Ciocoilor* se „regăsește" destul de greu ; autodidact într-ale culturii generale, însă asiduu învățăcel al școlii înființate de Societatea Filarmonică, el își va însuși temeinice cunoștințe de „muzică evropienească" (mai ales cu Ludwig Wiest). Evocîndu-i figura într-un articol postum, „Clopotul" din Craiova scria : „...muzica a fost cel dintîi subiect de știință și de preocupare a vieții sale". (Nr. 17 din 11 ianuarie 1884). Și — am continua noi — preocuparea aproape unică (cu siguranță majoră) pentru întreaga-i existență de-alungul deceniilor în care a parcurs un adevărat caleidoscop de profesiuni, toate axate însă pe aceleași „muse române", așa cum le evocă necrologul din *Opiniunea Națională* (Nr. 3 din 23 martie 1865).

Necesitatea resimțită în critica românească de specialitate pe la jumătatea secolului trecut nu putea fi suplinită prin amatorismele unui Gănescu, Samurcaș sau Winterhalder. Publicul românesc aspira, chiar la nivelul acelei epoci, la altceva decît „bine în costumul său" sau „damicela" Wanderer cu un glas de „armonie delicioasă" — clișee ieftine și de pură mondenitate, oferite de presa vremii. Așa se face că apariția unui condei competent (care nu concepea revista teatrală cîrpăcită „cu un adjectiv și un superlativ") a stîrnit, alături de entuziasmul melomanilor bine intenționați, și invidia micilor cronicari cu priză de tipul unui Radu Ionescu sau Ulyse de Marsillac. Vigoarea noului critic muzical (căci critica așa-zisă „teatrală" se adresa de fapt teatrului muzical) a fost chiar în stare să „lichideze" o serie de impresari străini de meseria lor, de teapa lui Paulo Papanicola. Or, este o reflectare concretă a crezului său artistic (notăm că asemenea principialitate nu se putea găsi la meschinele semnalări mondene de pînă la el), acel simț al criticului conștient de menirea sa, care tinde să „formeze gustul publicului și nu să-l strice" — după propria-i expresie. Cu același simț al realității, Nicolae Filimon a recunoscut și necesitatea de a publica o critică mai detailată — cu mult mai cuprinzătoare decît cronicile similare din străinătate ; atît nivelul redus de cunoștințe al publicului, cît mai ales faptul că „operele muzicale se reprezintă la noi într-o limbă necunoscută publicului" (în articolul despre „Teatrul italian", în *Naționalul*, an. I, Nr. 25 din 3 martie 1858) l-au îndemnat pe criticul muzical Filimon să preia sarcina patriotică de inițiere și apropiere a iubitorilor de muzică, de spectacolele muzicale ale vremii. Indicațiile sale de repertoriu, alături de semnalarea mai tuturor defecțiunilor organizatorice ale epocii (programe de sală și tipărituri publicitare în general, regimul contractual, impresariatul etc.) constituiau pentru el o dinamică publicistică bazată pe cele mai judicioase elemente documentare; iar datele sale proveneau fie din cercetarea atentă a presei străine contemporane lui (ca de pildă cunoscuta „Revue des deux mondes" cu remarcabilele cronici muzicale ale lui Paul Scudo) cît mai ales din izvoarele istoriografice, ale căror filoane le urmărea cu pasiunea unui autentic cercetător. Iar pentru prezentarea cît mai atrăgătoare a materialului, Filimon obișnuia să-și împartă foiletoanele în două părți distincte : *fabula dramatică muzicală* (aci integrîndu-se întregul capitol documentar, dela considerentele istoricobiografice și pînă la trăsăturile specifice ale epocii) și *analizul* (în care intrau interpretarea, regia, jocul de scenă, montarea, scenografia). Totul, firește, învești mîntat într-o haină de agreabilă causerie — fie ca simplu auxiliar literar *(Favorita)*, fie însă și ca pretext pentru enunțarea unei profesiuni de credință *(Un ballo in maschera)*; această din urmă cronică (publicată în „Buciumul", Nr. 302 din 31 octombrie 1864) este un adevărat *testament* profesional, dăruit publicității la mai puțin de 5 luni înainte de moartea sa, pe care o presimțea.

Raportate la stadiul muzicologiei românești a timpului, materialele publicate de el în mai toate revistele vremii, cu cele mai felurite preocupări (de la sobrietatea *Naționalului* și a *Buciumului*, pînă la ironia satirică din *Nichipercea*, *Aghiuță* sau *Pepelea)* constituie o moștenire literară impresionantă. Verva sa este captivantă și metaforele sale spirituale reține atenția chiar în problemele cele mai grave ale vieții sociale și culturale a timpului. Astfel, vorbind în mod comparativ despre *Teatrul Național* și *Opera italiană*, el le asemuește cu „supa și mîncarea care hrănește" (primul) și cu „compotul care se mănîncă la desert (cea de-a doua) — constatînd apoi cu regret că „mîncarea de saț iu este disprețuită și birtașii teatrali ne îndoapă cu compoturi acre și fără zahăr (!), pînă ne străpezește băierile inimii". Și, pe aceeași linie, un sever *distinguo* privind creațiile autentice ale spiritului național (Wachmann și Flechtenmacher) față de cele care impun oarecare rezervă ; ca de pildă „Magdalena" lui Alexandru Tache Zissu, reflectînd un orientalism nespecific melosului adevărat românesc.

Este greu de cuprins într-o sumară prezentare, întreaga gamă de probleme abordate de primul nostru critic muzical, și expuse de Viorel Cosma într-o manieră bine organizată și sprijinită pe un amplu material documentar : exigența în selectarea motivicii naționale (eliminîndu-se elementele orientale și lăutărești de factură ieftină), alegerea unei învești mîntări muzicale specifice (și nu adaptarea unor formule reci și străine de spiritul românesc) apoi sesizarea intonațiilor particulare ale recitativului epic în balada și cîntul haiducesc — adevărate „inele" care pot înscrie muzica românească în coordonatele muzicii universale. Este neîndoios o viziune care depășește limitele timpului său, anticipînd poate însăși esența școlilor naționale europene ale epocii. Aceeași preocupare asiduă și pentru problemele de interpretare (maniera nazală afectată, de pildă) ca și cele pedagogice; și cu toate că numele său nu figurează nicăieri în documentele constitutive ale *Conservatorului* de mai tîrziu (acea instituție pentru care militase neobosit în coloanele presei), este neîndoios faptul că Alexandru Odobescu, ministru ad interim la Culte și Instrucțiune Publică, și-a consultat îndeaproape bunul și devotatul său prieten, Nicolae Filimon, înainte de

a semna proiectele de legi ale învățămîntului muzical.

Primele biografii muzicale le datorează literatura noastră tot acestui condei viguros ; și chiar dacă este vorba doar de patru modeste schițe monografice (Verdi, Donizetti, Bellini și Paganini) meritul nu este întru nimic diminuat, ele bazîndu-se pe cel mai serios material documentar străin al vremii, ca Bermani, Fétis etc. Din nou, este important să privim prin prizma epocii respective, și să desprindem din aceste monografii de o atît de vădită simplitate *aparentă*, firul care conduce la cele două studii deadreptul revelatoare pentru stadiul muzicologiei românești de atunci : „Despre începutul operii musicale, progresul și perfecțiunea în care a ajuns în timpul de astăzi" (1858) și „Idei repezi despre musica și opera maghiară" (1860). Abstracție făcînd de erorile sale (*care erau ale vremii*, la fel de bine ca și ale unui Stasov, Lichtenthal sau Fétis), materialul documentar nu-și găsește echivalent în literatura noastră pînă la 1880. Pornind de la teoria *ethosului* antic, Filimon ne conduce — cu o uimitoare (uneori sufocantă !) aglomerare de material istoric — pînă la teoria contemporană lui, a *spațiului geografic;* în acest sens nu greșim dacă afirmăm că Filimon se situează (păstrînd, firește, proporțiile) la echidistanța de nivel teoretic dintre Montesquieu și Curt Sachs. Iar în privința „ideilor repezi" despre muzica și opera maghiară, nu se poate să nu admirăm o uimitoare intuiție a lui Filimon privind patrimoniul comun al trăsăturilor structurale privind cele două muzici — cea română și cea maghiară. Cu aproape un secol înaintea cercetărilor lui Bartók, Nicolae Filimon definește un cîmp de lucru căruia îi jalonează totodată — în linii foarte largi — premisele principale. Totodată atestă (poate pentru prima oară pe plan european) nașterea viitoarei școli muzicale maghiare — lucru pe deplin recunoscut în lucrări contemporane de muzicologie maghiară (ca de exemplu în lucrări semnate de Bence Szabolczi sau Aladár Tóth).

Credem însă că reprosul exprimat de Viorel Cosma, privind preluarea unei concepții cosmogonice a teoriei „sferelor" (p. 105 și urm.) nu este prea fericit plasat în contextul vederilor lui Nicolae Filimon ; cel puțin, nu-i putem imputa o carență de discernămînt critic sau de insensibilitate filtrantă, atunci cînd reproduce aceste idei „după" Fétis sau Lichtenthal. Puteau fi la fel de bine vederile sale *proprii*, formate din consultarea directă a izvoarelor antice — or, cunoașterea limbii elene ar fi fost pentru el ultimul impediment posibil. În afară de asta, teoriile cosmogonice mai fac ravagii și astăzi, în plin secol al XX-lea, cînd numeroase minți luminate și de mare competență muzicală (Hauer, Adler, Hindemith — pentru a numi doar cele mai reprezentative) sînt deadreptul seduse de aceste „ordini superioare" și „armonii sublime" ale corpurilor cerești.

De asemenea, „exagerările" ethosului (uneori le găsim poate mai pronunțate decît sînt în realitate) nu pot constitui o *vină* într-o epocă pe care nu o putem măsura cu etalonul vederilor strict contemporane. și nici prin prizma nivelului de cunoștințe și de gîndire al cercetătorului de azi. Din nou, acuzația unei „lipse de discernămînt" este (cel puțin) prea severă, mai cu seamă că „terapeutica muzicală" nu a fost încă elucidată ca eficacitate (pur medicală, firește), iar corelațiile dintre fenomenologia spiritului și *musica ipsa* au dat naștere unei literaturi întregi în primele decenii ale secolului nostru. Fără a dori să-l considerăm ca „vizionar" în acest domeniu, considerăm totuși că ideile lui Filimon trebuie preluate *tale quale*. Iar dacă am face o anchetă printre muzicologii și criticii europeni ai anului *1966*, părerile despre „fenomenul Wagner" ar apărea la fel de împărțite ca și la timpul cînd autorul Nibelungilor își creiona, *proprio manu*, schițele viitorului lăcaș de la Bayreuth; fără a mai vorbi de postumele procese de conștiință. Păreri de tipul unui Stasov sau Fétis, Tolstoi sau Filimon pot apărea absurde — repetăm — doar privite de la înălțimea veacului nostru. Dar pot fi ele oare imputate vederilor situate (să-i zicem astfel) la „poalele" secolului trecut? Simpatia pentru muzica italiană și aversiunea pentru cea germană nu este, nici ea, o „vină" pentru nimeni — mai cu seamă pentru un entuziast al poeticei *ginte latine*, „regină printre ale lumii ginte mari", ca și pentru un bucureștean care a cîntat timp de decenii (audiind apoi, cel puțin tot pe-atîta) *exclusiv* „operă italiană". Tocmai *prin* aceste limite și contradicții (și nicidecum „în ciuda lor" !) valoarea operei muzicologice a lui Filimon cîștigă ca personalitate, denotînd un dinamism al preocupărilor și o frămîntare avîntată. Fără aceste „greșeli" (așa cum ne-am obișnuit a le spune), totul ar fi fost poate o simplă arhivă de aride consemnări — or, de „Filimon arhivarul" sîntem, cu siguranță, sătui din prezentările mai vechi.

Cu atît mai apreciabile sînt aceste manifestări pătimașe în *scris*, cu cît firea acestui om era măcinată de un puternic complex de inferioritate care-l alunga la periferia societății zgomotoase a epocii. N-a fost niciodată orator (istoria nu cunoaște decît un singur gîngav cu voință și ambiție — și acela înaintea erei noastre !). Însă *gîndirea* sa, oglindită în scris, este profund legată de evenimentele istorice și sociale ale epocii sale. Modestia anonimatului aruncă o lumină aparte peste activitatea sa — fie că este vorba de cele mai diformante pseudonime, fie că ne referim la lucrări de-adreptul nesemnate (cum ar fi aproape o *treime* din foiletoane, pamflete, satire sau basme populare). Și cu aceasta atingem un ultim aspect al activității sale în domeniul „muselor": cercetarea folclorică.

Desigur că în vederile curentului thomasian (acea „definire a ansamblului de obiceiuri ale unui popor") pleiada entuziastă a exploratorilor tezaurului nostru național — de la Russo, Bolliac și Alecsandri pînă la Marienescu, Pann sau Miculi — pare a lăsa oarecum în umbră activitatea acestui gen la Filimon. Ceea ce pare însă a-l diferența de majoritatea celorlalți, este scopul *intrinsec* al culegerii și transcrierii folclorice. În timp ce pentru literat tezaurul popular servea unei producții literare proprii (ca și pentru muzician, dealtfel, care-l folosea în activitatea-i componistică), la Filimon era chestiune de valorificare în însuși interesul istoriei și literaturii, ca un document viu și științific independent. Or, pe acest traseu el realizează cîteva elucidări interesante, ca de pildă separarea muzicii lăutărești (cosmopolită și *profesionistă*) de cea autentic populară, ale cărei caractere structurale trebuie căutate în „forma ritmului și a cadențelor". Era și firesc ca aceste preocupări sistematice să-l conducă la formularea, pentru prima oară la noi, a unor principii de *folclor comparat*.

În linii generale, lucrarea lui Viorel Cosma ne deschide numeroase căi de cercetare (unele chiar inedite) în privința muzicologiei românești, situînd figura lui Filimon — atît de controversată în disputele literar-muzicale — într-o lumină nouă de investigare.

LEAHU, Alexandru : Domenico Scarlatti (Buc., Ed. Muzicală, 1966), 222 pagini, anexe, catalog de sonate, bibliografie.

Puținele date biografice despre Domenico Scarlatti ne sînt îndeajuns de cunoscute din numeroasele lucrări apărute de două secole încoace (de la Charles Burney și pînă la Ralph Kirkpatrick) pentru a le mai căuta într-o nouă prezentare a „îndrăcitului napolitan"; este de-altfel un lucru pe care l-a avut în vedere și autorul cărții de față, atunci cînd a evitat în mod categoric orice trăsătură de biografie romanțată, care nu ne-ar fi spus nimic nou. Axîndu-se, în economia lucrării, pe un punct de pondere *(sonatele)* Alexandru Leahu concentrează întreaga atenție asupra acestei forme muzicale, definită de cel mai echivoc și controversat termen al întregii practici; și faptul că o atare atenție se realizează cu totul neforțat

(bazîndu-se, în mod judicios, pe unele date biografice mai importante sau pe corelații de ordin istorico-artistic care ne dezvăluie, deseori, puncte de vedere cu totul inedite) constituie, desigur, un prim merit al lucrării.

Este deci firesc ca atunci cînd vorbim despre această carte, să pornim de la capitolele celei de-a doua părți („Sonatele pentru clavecin", pp. 99—178), aceasta ajutîndu-ne — în sensul analizei muzicologice — să recapitulăm (cu alți ochi, am zice) etapele de viață, sumar schițate prin trasee largi de peregrinare: Napoli, Veneția, Roma, Iberia. Ceea ce ne surprinde în mod plăcut la analiza sonatelor scarlattiene este subtilitatea cu care se „gradează" inițierea cititorului în domeniul substanței teoretice; lucru cu atît mai remarcabil (și necesar totodată) într-o lucrare cu caracter bipartit, în care tranziția de la elementele biografice și istorice (redate cu o sobrietate atrăgătoare) la cele de analiză muzicologică se face fără ostentație. Într-adevăr, aspectul de *microcosmos* al sonatelor ține încă de viziunea atemporală a unei comparații de ordin istoric, subliniind efortul deosebit pe care-l necesita Scarlatti în cele 555 de „Exerciții" (modest titlu pseudodidactic al sonatelor) de a fi *mereu altul* rămînînd totuși *mereu același* — în comparație cu posibilitățile oferite de către timp lui Chopin în cele 24 de Studii, sau lui Debussy în căutările sale impresioniste. Efort cu atît mai remarcabil cu cît Scarlatti nu apelează în nici un fel la facilitatea descriptivismului din sonatele „biblice" ale lui Kuhnau de pildă, sau la programatismul lui Daquin („Cucul") sau Rameau („Chemarea păsărilor"). Valoarea proprie a vocabularului scarlattian — de-opotrivă de eliberat de servituțile manierii baroce ca și de tutela autoritară a muzicii vocale — este viguros schițată atît prin arătarea metamorfozei dialectice a discursului (acea succesiune de teză, antiteză și sinteză care nu implică neapărat conflictul dramatic), cît și prin sublinierea admirabilei îmbinări dintre *repetiție* și *variație*, autentică „unitate ce naște diversitatea" după cum spunea cîndva Schönberg. Iar în această ordine de idei, merită relevată maniera cu care Alexandru Leahu înțelege să uzeze de comparația între factori „dincolo" de timpul strict și material, găsind apropieri convingătoare pe care le înzestrează întotdeauna cu o justă proporționare, menită să îndepărteze orice caracter de apropiere forțată — lucru pe care-l găsim în destule alte lucrări, cu analogii „a tout prix". Creionînd trăsăturile de unire între două cupluri ilustre — Händel și Scarlatti pe de-o parte, Liszt și Chopin pe de-alta — autorul are totodată grijă să arate (pe lîngă asemănările temperamentale și de exteriorizare care pot alătura, *mutatis mutandis*, impetuozitatea și forța marelui saxon de manifestările similare ale romanticului de la Weimar, precum și subtilitatea ironică a clavecinistului meridional de aceea a visătorului poet al pianului), deosebirile — cel puțin la fel de importante — care separă cele două veacuri. Tot astfel precum alăturarea de tipuri de sonată aparținînd unor epoci diferite (Scarlatti și Beethoven de pildă) n-ar face decît să scoată în evidență deosebirile, golind astfel termenul comun — sonata — de orice semnificație comparativă.

Proiectate însă în viziune contemporană, țelurile estetice ale concepției scarlattiene se conturează mult mai precis; iar denumirea de „cristale" care s-ar putea conferi astăzi acestor sonate (asemenea, poate, „Diamorfozelor" lui Xenakis sau „Hiperprysmelor" varèsiene) reprezintă o rafinată actualizare a concepției sale. Trasînd o „punte peste romantism", inventivitatea și intuiția organizatorică a acestuia renasc, nealterate, în zilele noastre — fenomen care poate fi cu atît mai bine înțeles dacă ne gîndim că torentul melodic unitar nu este creat prin polifonie, ci printr-o uimitoare diversitate ritmică, printr-o accelerare la maximum (acel „prestissimo" atît de frecvent în indicațiile sale !) precum și pe calea unei continui modulații — autentic *liant* al discursului muzical. „Paradoxele" scarlattiene se explică astfel prin prizma viziunii contemporane, fie că este vorba de contrastul (inconciliabil în mentalitatea unui abate Pluche sau a oricărui alt comentator al secolului XVIII) dintre fantezia improvizatorică și disciplina riguroasă în expunere (și unde *prima* o determină pe cea de-a doua și nu viceversa), fie că ne aflăm în fața unei paradoxale dinamizări maxime tocmai în contrapunctul de specia I — adevărată *tramă* ritmică, simbolizînd acompaniamentul instrumental iberic.

Astfel se explică și faptul numeroaselor preluări sau reiterări contemporane ale stilului scarlattian; și Alexandru Leahu ne redă, fără îndoială, pe cele mai semnificative, de la *Suita* lui Arthur Benjamin și *Scarlattiana* lui Casella pînă la transcrierile lui Gordon Bryan și magistralele interpretări ale regretatului nostru Dinu Lipatti — fără a trece cu vederea numeroasele producții coregrafice (Vincenzo Tomassini, Roland Manuel sau Francis Poulenc) axate pe muzica sonatelor scarlattiene. Credem însă că ar fi trebuit menționat și unul din cele mai impresionante omagii aduse geniului scarlattian de un mare contemporan: *Sonata Nr. 3* (op. 24) în re major de George Enescu, în care viziunea secolului nostru redă adevăratul sens al gîndirii scarlattiene, transparența liniilor, aspectul sprințar, trăsăturile tipice ale sonatei prebeethoveniene. Căci această sonată enesciană reprezintă o transpunere *mărturisită* („c'est du Scarlatti" — explica Enescu oridecîte ori era vorba de această piesă) a Sonatei în la minor de Domenico Scarlatti, în coordonatele pianisticii contemporane. Este un gest cu atît mai remarcabil, cu cît majoritatea reiterărilor (trecînd peste denaturările romantice — de la Schumann pînă la Tausig și Bülow) au avut în vedere fie prelucrări *orchestrale*, fie interpretări de o fidelitate impresionantă (Fischer, Michelangelo, Gieseking, Kirkpatrick); însă sonata enesciană pare să depene în continuare — după mai bine de două secole — unul din cele 555 de fire, pornind de la același motiv ingenuu de cinci note alăturate.

Dar odată cu „transfigurarea folclorică" (p. 136), gîndul ne duce înapoi, spre agitatele peregrinări ale lui „Mimo" Scarlatti, la frenezia muzicală napolitană din timpurile unui Francesco Provenzale, Pergolesi sau Alessandro Scarlatti — tată și protector al „clanului". La pleiada de elevi ai acestui Alessandro-tatăl: un Hasse, Porpora, Geminiani, răspîndind pe întreg continentul acelui secol o muzică nouă, „fiică a matematicilor" după cum o definea Alessandro Scarlatti.

Asemenea unei schițe în cărbune, în care liniile îngroșate conduc ochiul cu ușurință prin labirintul detaliilor, capitolele primei părți a lucrării ne înfățișează trăsăturile esențiale ale unui secol supraabundent în evenimente. Ocupația spaniolă în Sicilia, rivalitatea caselor domnitoare, intrigile și ambițiile sterile de cultură „în serie" — iată creionările mediului în care se consuma copilăria lui Domenico. Evadarea venețiană prilejuiește un alt contur: aventurile lui Cassanova, piesele lui Goldoni, viața muzicală intensă și — mai ales — bine închegată a orașului lagunelor. Ponderea instrumentală a nordului, școlile violonistice ale unui Corelli și Vivaldi (continuate apoi de Locatelli, Tartini, Veracini), gustul mai rafinat și diversitatea mai mare de preocupări — toate acestea determină o primă modificare în orientarea tînărului muzician, mai cu seamă prin temeinica *armătură* teoretică pe care o capătă prin străduința lui Gasparini, magistrul unei întregi pleiade: Benedetto Marcello, Faustina Bordoni, Johann Joachim Quantz. Cu multă sensibilitate sînt redate întîlnirile profesionale cu Roseingrave și Händel, fără a se coborî la nivelul obișnuitelor romanțări în astfel de ocazii. În fine, activitatea romană („Arcadia" celor două regine exilate și protecția mondenului cardinal Ottoboni) care desăvîrșește formarea tînărului Scarlatti. Maturitatea portugheză și amurgul spaniol vin să încheie — în aceiași creionare viguroasă a esențialului — o viață ale cărei amănunte s-au pierdut pentru posteritate, în ciuda consemnărilor grijiului ale lui Farinelli și Charles Burney.

Favoare a necunoscutului, de care s-au bucurat un Homer, un Dante, un Shakespeare.

L. GR.

DE PESTE HOTARE

Impresii din Suedia

O statistică arată că în Suedia, fiecărui iubitor de concerte îi este asigurat un spațiu de sală de cinci metri pătrați. Firește, calculul este destul de aproximativ, el nelăsînd să se vadă în primul rînd care este numărul amatorilor de muzică simfonică, și așa foarte greu de stabilit. Cert este un lucru: spațiul atribuit denotă că auditorul suedez adult, poate beneficia de posibilitatea de a participa din plin la desfășurarea programelor muzicale, atît la Stockholm cît și în provincie — la Malmö, Göteborg, precum și în orașele din jurul cercului polar. Sălile de spectacol se încadrează în marile ansambluri arhitectonice construite în special în ultimii douăzeci de ani, în așa numitele orașe-satelit, mici unități urbanistice, bine organizate și dotate. Dintre toate, sala cea mai prestigioasă este cea a palatului muzical din Högdalen (cartierul central al capitalei suedeze), unde își dau întîlnire formații, interpreți și dirijori de faimă din întreaga lume. Aici, recent, a dirijat și Sergiu Celibidache, presa de specialitate apreciind că dirijorul de origine română a condus magistral, ca de obicei, orchestra simfonică. Situat în inima orașului, acest mare edificiu, cu coloane înalte de piatră, asemănător oarecum cu Ateneul nostru, are treptele în permanență ocupate, fie de auditori, fie de tineri care-și găsesc aici un adăpost pentru a cînta cu voce tare, acompaniindu-se cu chitarele. Că uneori, pe aceste trepte largi rămîn mormane de sticle, aceasta este o altă problemă ce nu ține de muzică. Oricum, palatul pare a fi asaltat de melomani amatori, de mai bună sau mai puțin bună calitate.

Scena lirică a Stockholmului se află pe malurile unuia din canalele marine ce se strecoară printre insulele stîncoase, formînd un soi de arhipelag, legat prin poduri masive. O clădire veche, greoaie, în genul clasicelor clădiri teatrale, puțin cam îmbătrînită și unde am asistat la un spectacol cu „Povestirile lui Hoffman" nu chiar atît de captivant cum a căutat să ni le dea creatorul lor. Obișnuiți cu austeritatea marilor teatre, care nu permit intrarea decît în pauză, am constatat că aici se fac concesii de la această lege, uneori, în detrimentul spectacolului.

Pentru cititorul român, ca de altfel, chiar și pentru muzicienii noștri, punctele de contact cu muzica suedeză sînt destul de puține, și ca atare cunoștințele sînt minime, deoparte și de alta. E explicabil deci, de ce unii oameni de artă cu care am vorbit s-au arătat dornici să sprijine inițierea schimburilor culturale dintre cele două țări, ca producțiile compozitorilor români și suedezi să fie tot mai larg gustate de masele de spectatori.

În rîndurile ce urmează, ne propunem să prezentăm ceva din viața muzicală suedeză, să o schițăm în linii destul de sumare, atît cît a reușit să ne ofere o vizită nu prea lungă.

PRIVIRE PESTE SECOLE

Sînt peste trei secole de cînd „izolarea muzicală" a Suediei a fost ruptă. Contactele multilaterale cu lumea de „peste mare", cu țările continentului, au favorizat dezvoltarea activității muzicale, tonul fiind dat de Adreas Düben (1590—1662). Aflat în fruntea unei modeste orchestre simfonice el reușește să creeze lucruri memorabile, remarcîndu-se nu numai ca organist și dirijor, ci și în calitate de compozitor. Interesul manifestat în Suedia pentru muzică face ca în 1647 să fie chemați muzicieni francezi, între care și cîțiva mari violoniști. În 1652, o trupă de operă italiană alcătuită din 16 persoane a fost angajată la Stockholm. La Upsala, în același timp, muzica academică a fost pusă pe picioare de Olof Rudbeck cel bătrîn, un mare iubitor de artă, iar în 1699 a fost angajată o trupă franceză de operă condusă de comedianul Claude de Rosidor. Repertoriul trupei cuprindea opere franceze clasice, opere din repertoriul școlii lui Lully, deja cunoscut în Suedia.

Mari reforme au loc în perioada numită „era libertății" (1718—1771). Între acestea se numără și cele din viața muzicală. Acum încep a fi organizate concerte publice, prin colaborarea muzicienilor profesioniști cu cei amatori. Încep a fi puse bazele muzicii naționale, diminuîndu-se treptat, treptat, tradițiile muzicale religioase. Acestei epoci îi corespunde formarea unor școli valoroase. Climatul propice dezvoltării artelor (în special la Curte) face ca în 1771 să se creeze Academia de muzică. Curînd Opera Curții se transformă în operă populară, deschizîndu-se astfel porțile pentru noi reforme. Dar modalitățile pentru crearea unor cadre bine pregătite erau insuficiente. Marii artiști se formau la școlile de pe continent, între aceștia Franz Berwald (1796—1868) a fost unul dintre cei mai proeminenți. El este autorul unei simfonii „serioase", a alteia „singulare", a uneia „capricioase", a unor remarcabile lucrări aparținînd

muzicii de cameră, toate reflectînd o solidă cultură de specialitate și în același timp, originalitate.

După 1850, unul din muzicienii sub înrîurirea căruia se dezvoltă activitatea muzicală este L. Norman (1831—1885), autor a patru simfonii. Adversar al diletantismului, el este totodată și unul dintre cei ce luptă pentru sfărîmarea izolării provinciei, pentru răspîndirea largă a creațiilor lui Bach, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn. Trebuie de asemenea remarcat că în această epocă, se arată un interes sporit muzicii populare, prin prospectarea și apoi prin publicarea folclorului. E firesc, deci ca în compoziții să se reflecte într-o măsură crescîndă influențele folclorice, producțiile populare stînd la bazele artei muzicale naționale. Cea mai remarcabilă operă a „romantismului național" a fost cea a lui August Söderman (1832—1876), servind drept exemplu pentru compozitorii suedezi de mai tîrziu. Alături de Norman și de Söderman, un nume care s-a impus este cel al lui Emil Sjögren (1853—1918), un compozitor îndrăzneț, în curent cu ceea ce se scria în marile capitale europene.

Începutul secolului XX se caracterizează printr-o activitate fecundă, poate cea mai fecundă din istoria muzicii suedeze, căci acum s-au întemeiat unele din cele mai puternice instituții muzicale. Un rol de seamă l-a jucat Tor Aulin, (1866—1914), animatorul unui celebru quatuor și a unei nu mai puțin celebre orchestre. Grație strădaniilor lui este creată Societatea muzicală din Stockholm (1902), cea din Göteborg (1905), sînt fondate cîteva orchestre de muzică de cameră. Acum se profilează trei compozitori: Wilhelm Peterson-Berger (1867—1942), autorul dramei muzicale „Arnejot" scrisă în manieră wagneriană și Wilhelm Stenhammar (1871—1927), renumit pianist și șef de orchestră; Hugo Alfven (1872—1960), stimulator al formațiilor corale (bărbătești). Aceștia, împreună cu alții (Kurt Atterberg, Ture Rangström, Natanael Berg, Edvin Kallstenius) au participat în 1918 la alcătuirea Societății suedeze a compozitorilor.

În preajma primului război mondial în lucrările compozitorilor suedezi se manifestă în mod pregnant influența noilor curente muzicale; se simte influența lui Schönberg, Strawinsky, Bartók. Este o epocă cînd se resimt ecourile expresionismului european, cînd în creația autohtonă au loc însemnate mutații, nu însă totdeauna fructuoase.

CONTEMPORANII ȘI OPERA LOR

Referindu-ne la „contemporani" vom include în categoria lor pe cei ce au adus contribuții însemnate în muzica suedeză, de la 1920, încoace, fără a încerca însă să facem o delimitare rigidă între perioada anterioară și cea amintită. Aceasta, deoarece unii din compozitorii ce au început să scrie imediat după 1900, au continuat să activeze și după acest prag convențional și spunînd aceasta ne referim în principal la Edvin Kallustenius, socotit un „mare old man" al muzicii suedeze. Începînd în maniera post romantică, el a folosit apoi alte tehnici (dodecafonică) în care însă elementul armonic joacă un rol însemnat cum este cazul în „Simfonietta dodicitonica" (1956) sau în „Piccolo trio seriale" pentru flaut, corn englez și clarinet, scrisă în același an.

Vorbind despre perioada posterioară anului 1920, istoriografia consideră că ea corespunde unei revoluționări, datorată apariției unui triumvirat format din Hilding Rosenberg (n. 1892), Gösta Nystroem (n. 1890) și Moses Pergament (n. 1893). Pe ce considerente se întemeiază acest punct de vedere? Ce au adus nou, „revoluționar" acești compozitori în practica lor?

Pentru a cunoaște valoarea lucrărilor lor, am făcut apel la aprecierile criticului Claes M. Cnattingius. După părerea acestuia, „triumviratul" are meritul de a fi deschis larg porțile impulsurilor izvorîte din noile curente europene, ei înșiși scriind muzică dodecafonică. Rosemberg, se afirmă mai ales în calitate de profesor, de „părinte al școlii suedeze moderne". Nystroem, în același timp pictor și muzician, elev al lui Vincent d'Indy și în același timp atras de Picasso, Braque, Chirico, se impune ca propagator al expresionismului francez. Pergament trece ca muzician dar și ca scriitor și critic muzical. Ca decani de vîrstă, cei trei și-au putut impune punctul lor de vedere față de generația de după primul război mondial. După 1940 însă, se petrecu un fenomen deosebit. Un grup de compozitori, toți elevi ai lui Rosenberg, au început să-i revendice locul, alcătuind o asociație. E vorba de compozitorii Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Ingvar Lindholm, Göte Carlid, maestrul de cor Eric Ericson, pianistul Hans Leygraf, muzicologul Ingmar Bengtsson și Bob Wallner. Cu toții sînt adepții lui Hindemith. Dintre ei, Blomdahl (n. 1916) este cel mai reprezentativ, formînd la rîndul său o serie de tineri compozitori din generația care-și făcu debutul în preajma anului 1950. Dar și acești discipoli au procedat ca înaintașii. Generația anului '50 s-a detașat, fără însă a crea o grupare aparte, avînd ca mentor pe Lars-Erik Larsson (n. 1908), compozitor din generația anului '30, elev al lui Alban Berg, artist care a știut să îmbine diversele influențe ce l-au atras, după cum se vede în „Concertul pentru vioară op. 42" în care se întîlnesc trăsături neoclasice și bergiene. Între ei se numără Maurice Karkoff (n. 1927), Hans Eklund (n. 1927), Jan Carlstedt (n. 1926), Laci Boldeman (n. 1921), Bo Linde (n. 1933) și alții. Cei mai tineri, generația lui '60, s-au format la școala lui Blomdahl și Lindholm. Apariția atîtor grupări nu trebuie înțeleasă ca fiind rezultanta ivirii unor concepții fundamental opuse. Din 1920 încoace, de la acea cotitură socotită „radicală", compozitorii suedezi și-au disputat locul pe scară valorică, în cadrul aceleiași concepții muzicale. Deosebirea este deci de nuanță. Izolarea despre care se vorbea mai înainte a dispărut. Muzica suedeză a intrat în circuitul internațional, unii dintre compozitori fiind cunoscuți dincolo de fruntariile țării.

În „Panorama artei muzicale contemporane", criticul francez Claude Samuel constata: „Există actualmente o școală muzicală suedeză propriu-zisă a cărei activitate se manifestă prin frecvente audiții la festivalurile de muzică contemporană". În continuare el adaugă: „Mai multe generații de compozitori dotați, conștienți de greutatea muncii lor au permis Suediei să ocupe un loc nu neglijabil în marele curent al muzicii contemporane".

Iar istoriograful Émile Vuillermoz în „Istoria muzicii" (Editura Asthême Fayard, Paris) arăta că muzica

suedeză dispune de personalități ce beneficiază de notorietate internațională. Între aceștia menționăm pe Hugo Alfven cu cele trei simfonii, cu cele două poeme simfonice, cu liedurile și muzica sa de cameră; evidențiia pe Kurt Atterberg pentru opera „Harward Harpolekare", baletul „Per Svinatherde", cinci simfonii, concerte, coruri și un Requiem care i-au pus în lumină talentul. Despre Hilding Rosenberg și L. E. Larsson spune că deși caută să susțină bine arta țării lor, nu s-au putut elibera totuși de influențele școlii franceze și germane.

INSTITUȚII MUZICALE ȘI INTERPREȚI

Cum arătam și mai înainte, Academia suedeză de muzică s-a fondat la 1711, avînd ca principal țel învățămîntul muzical. Din 1860 s-a creat Conservatorul și odată cu acesta s-a dezvoltat biblioteca muzicală din Stockholm, una din cele mai bine înzestrate. Există actualmente în Suedia cîteva școli și conservatoare particulare, de asemenea cursurile muzicale ale Școlii Municipale din Stockholm, conservatoarele din Göteborg și Malmö.

La răspîndirea cunoștințelor muzicale contribuie și învățămîntul muzical popular care se face prin Asociația de educație muncitorească (ABF) și prin Societatea pentru promovarea muzicii, creată în 1940, care pregătește profesori de muzică și conducători de formații de amatori. Un deosebit accent se pune pe Asociația corurilor bărbătești (Svenska sangarförbundet), creată în 1909, pe Federația corală suedeză (cu caracter mixt), precum și pe Asociația corală eclesiastică, creată în 1925.

În afară de opera din Stockholm, o scenă lirică funcționează la Góteborg, fondată în 1859 și unde Smetana a fost cîțiva ani dirijor. De asemenea se află și la Malmö. Teatrul *Oscar* (creat în 1906) la Stockholm servește ca principală scena suedeză de operetă.

În afară de marea Asociație filarmonică cu sala de concerte în centrul capitalei („Konsertföreningen"), mai există tot în același oraș, Asociația muzicii populare creată de societatea „Intim Musik" și societatea „Fylkingen" ce se ocupă din 1933 cu muzica așa-zis de avangardă. La Göteborg, Asociația concertelor simfonice, creată în 1905, dispune din 1935 de o casă proprie. Orchestre profesioniste există la Malmö, Norrköping, Gävle și Hälsingborg. Și Radiodifuziunea dispune de cîteva orchestre.

La Stockholm există cîteva case de discuri, filiale ale unor firme străine. Casa autohtonă „Metronom" se ocupă în special de muzica populară. Se mai poate vorbi și despre unele muzee cum este „Muzeul muzicologic" din Stockholm (deschis în 1899), cuprinzînd instrumente muzicale și „Muzeul etnografic" din Göteborg cu colecții de instrumente exotice.

Trecînd la interpreți, n-am dori să ne pierdem în anii începuturilor, ci vom arăta din capul locului că opera din Stockholm a fost principala instituție artistică în jurul căreia s-au dezvoltat interpreți instrumentali și vocali. În secolul trecut au strălucit violonistul Johan Frederik Berwald, clarinetistul Bernhard Crusell, cîntareții Jenny Lind și Kristina Nilsson.

Apropiindu-ne de zilele noastre trebuie să citățm pe sopranele de renume mondial Birgit Nilsson și Elisabeth Söderström, pe tenorii Per Grunden și Nicolai Gedda, pe baritonii Sigurd Björling și Ingvar Wixell, pe basul Sven Nilsson. Pe scena operei din capitală își desfășoară activitatea artiștii de valoare cum sînt: sopranele Eva Prytz, Margareta Hallin, Gunilla af Malmborg, Birgit Nordin, mezzosoprana Margot Rödin, tenorii Arne Hendricksen, Ragnar Ulfung, Uno Stejernvist, Holbjörn Höiseth, bașii Anders Näslund, Erik Saeden și Arne Tyren. Dintre pianiști: Greta Erikson, Hans Ieygraf, Käbi Laretei, Sigurd Frederiksson și Inger Wigström.

Cu această paradă de muzicieni am vrea să încheiem însemnările noastre despre muzica suedeză, subliniind faptul că ea nu a fost decît o sumară trecere în revistă a unei activități îndelungată în timp și cuprinzătoare ca spațiu și volum. Așadar, folosind un termen uzitat în publicistică, este un „bref aperçu", o scurtă privire panoramică peste miile de pagini de muzică ce s-au scris în Suedia, peste numeroșii oameni ce au trudit scriind, dirijînd, predînd sau cîntînd și ne-am bucurat că pe aceste meleaguri îndepărtate, George Enescu, marele nostru muzician, este tot atît de bine cunoscut ca orice mare autoritate muzicală.

CONSTANTIN SÎRBU

NOTĂ

Orchestra simfonică de Stat din Gotha și-a prezentat concertul comemorativ „Max Reger" sub bagheta dirijorului Henry Selbing din Sibiu; programul a cuprins și o lucrare a compozitorului român Franz-Xaver Dressler, elev al maestrului comemorat. Evocînd această manifestare, „Thüringische Zeitung" scrie: „Prezența la pupitru a dirijorului român Henry Selbing, prim-dirijor al Filarmonicii de Stat din Sibiu, a conferit acestei seri o notă de o deosebită distincție.

Ca prim punct al programului el a inclus o lucrare aparținînd compatriotului său Franz-Xaver Dressler. Ea s-a încadrat organic în ambianța programului. Primirea cordială a lucrării de către publicul auditor a fost confirmată prin aplauze calde adresate dirijorului și compozitorului, de asemenea prezent în sală.

Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op. 114, lucrare mai puțin cunoscută din creația lui Reger, atestă prin limbajul său spiritul precursorilor săi Bach și Brahms. Orchestrația acompaniamentului fiind după părerea noastră destul de amplă, dirijorul a dovedit o deosebită preocupare în a respecta indicațiile compozitorului.

Ultima piesă a programului Reger, Variațiuni pe o temă de Mozart, a găsit în interpretarea oaspetelui român o tălmăcire de-a dreptul strălucită".

GH. Ș.

NOTE

Una din caracteristicile marilor stagiuni muzicale* o constituie multilateralele prezențe internaționale, și în sensul acesta calendarul manifestărilor pentru 1966/67 înregistrează, și de data aceasta, o activitate intensă, acel „dinamism al turneelor" — fie ca soliști sau ca ansambluri — care concretizează temeinica cunoaștere culturală reciprocă prin intermediul unor astfel de contacte.

Dintre prezențele interpretative *poloneze* în străinătate, s-au remarcat pianiștii Wlodzimierz Lewicki (la Hilversum, cu un program cuprinzînd piese de Liszt, Rachmaninov, Prokofiev și Szymanowski) și Wladislaw Kedra (cu *Concertul* de Gershwin, la Dresda) precum și violonista Wanda Wilkomirska (*Concertul nr. 1* de Szymanowski și *Expresii* de Tadeusz Baird, la Recklinghausen) și pianista Marta Scsińska (cu recitaluri Chopin în Israel). Arta dirijorală a fost reprezentată, printre alții, de Robert Satanowski (Orchestra radio din Aarhus), Witold Rowicki (Filarmonica din Rotterdam) și Bohdan Wodicki (Orchestra simfonică din Rejkjavik).

Prezența a numeroși interpreți și dirijori *sovietici* este semnalată în programele stagiunii curente din Europa. Notăm astfel concertele violoncelistului Mstislav Rostropovici cu „London Symphony Orchestra", avînd în program *Concertele* de Dvořak și Sostakovici (Nr. 2) — dirijor Seiji Ozawa — și ale pianistului Vladimir Ashkenazy (*Concertul Nr. 2* de Prokofiev, dirijor Istvan Kertesz, și *Concertul Nr. 2* de Brahms, sub bagheta lui Zubin Mehta). David Oistrah prezintă *Concertul* de Brahms atît la Londra (dirijor Istvan Kertesz) cît și la Bruxelles (dirijor André Cluytens), apărînd la pupitrul dirijoral și ca solist în stagiunea simfonică 1966/67 a teatrului alla Scala din Milano. Kyril Kondrașin dirijează „Orchèstre National Bèlge" avînd ca solist pe Igor Oistrah (*Concertul* în la minor, op. 99, de Sostakovici) în timp ce violoncelistul Daniel Safran este — la 12 februarie 1967 — oaspetele aceleiași orchestre, interpretînd, sub bagheta lui Igor Markevitch, *Concertul* în la minor, op. 129, de Schumann. În sfîrșit pianistul Emil Ghilels susține un ciclu de recitaluri în sala Henry Le Boeuf din capitala Belgiei.

Din turneele mai importante ale acestui început de stagiune mai notăm prezența Filarmonicii din *Liverpool* în Germania federală și Elveția, prezentînd o serie de concerte sub bagheta lui Charles Groves și avînd ca solist pe pianistul Michael Roll, deținătorul premiului I la concursul internațional de la Leeds din anul 1963.

★

Organizarea vieții concertistice *belgiene* s-a orientat în stagiunea actuală pe principiul ciclurilor bine delimitate, permițînd astfel — printr-o diversificare mai mare a programelor — audierea unei game cît mai variate de genuri. Astfel ciclul simfonic cuprinde un număr de 12 concerte de cîte 2 audiții fiecare) din care desprindem, ca dirijori, pe Joseph Keilberth (Bamberger Symphoniker), Zubin Mehta (Orchestra simfonică din Montréal), Wolfgang Sawallisch (Wiener Symphoniker) — în afară de André Cluytens, Igor Markevitch, Lovro von Matacic și André Vandernoot, care conduc ansamblul autohton, cunoscuta O.N.B. Ca soliști, pianiștii Julius Katchen, Ronald Turini, Bruno-Leonardo Gelber, Nicolai Petrov, Karl Engel și Malcolm Frager, precum și soliștii vocali Helen Erwin-Donath, Victor Braun, Rae Woodland, Helen Watt, Alexander Young și Stafford Dean. Ca repertoriu predomină ciclurile Brahms și Beethoven (în total, 4 festivaluri „Brahms" și 2 „Beethoven") în afară de o seară de muzică rusă (Ceaikovski, Prokofiev, Sostakovici) și închiderea ciclului simfonic (la 17 aprilie 1967) cu oratoriul „Mesia" de Händel.

Ciclul muzicii de cameră cuprinde 6 concerte eșalonate între 17 octombrie 1966 și 20 aprilie 1967, cu participarea cvartetelor „Tatrai" (Haydn, Mozart, Bartók), „Janácek" și „Smetana" (Haydn, Janácek, Dvořak, Schubert, Smetana și Beethoven), „Allegri" (Beethoven, Bartók, Schubert) precum și „Cvintetul din Varșovia" (Boccherini, Bacewicz, Dvořak) și „Trio de coarde" din Paris (Haydn, Martinu, Beethoven). Participă de asemenea ansamblul „Alarius" (S. Rossi, Fontana, Rosenmüller, Kühnel, Hacquart, Froberger, Marais și Couperin) precum și Aimée van de Wiele (clavecin) și Julian Bream (lăută), cu un repertoriu cuprinzînd piese de J. S. Bach (din caietul Anei Magdalena și „Variațiunile Goldberg") și Britten (muzică pentru ghitară). Remarcăm, tot în cadrul acestui ciclu, recitalurile susținute de violonista Lola Bobescu (la pian Jacques Genty) epuizînd — între 7 și 17 martie 1967 — sonatele mozartiene.

Un număr de 6 concerte de cameră vine să completeze acest ciclu. Ca participanți, formația „Pro Arte" (Kurt Redel), „Orchestra pragheză", precum și binecunoscuții „Solisti veneti" cu Claudio Scimone, „English Chamber Orchestra" cu Raymond Leppard și „Festival Strings" din Lucerna, condusă de Rudolf Baumgartner — în afară de „Orchèstre de Chambre Jean-François Paillard". Ca repertoriu: J. S. Bach, Händel, Lully, Gabrieli, Mozart, Milhaud, Dvořák și Leclair.

Ciclurile de interpreți și concerte aduc pe afișe numele unui Braïlowsky, Kempff, Francescatti, Casadesus, Grumiaux și Arrau, alături de marii interpreți ai liedului ca Rita Streich, John Shirley-Quirk, Elisabeth Schwarzkopf și Ernst Haeflinger.

O mențiune specială se cuvine ciclului intitulat „concertul contemporan", destinat unui public din ce în ce mai numeros, și în cadrul căruia ansamblul instrumental „Musiques nouvelles" (dirijor Pierre Bartholomée) va prezenta lucrări de Stockhausen, Pousseur, Boulez și Berio — pe lîngă lucrări ale unor compozitori mai tineri, belgieni și străini.

Deși organizată în vederi mai puțin stricte de ciclicitate, stagiunea curentă *engleză* cunoaște, și ea, o

*) *După:* Deutsche Kulturnachrichten—Internationes (sept. 1966); Informationen aus Osterreich (Nr. 24, 30, 31/1966); LSO-News (oct. 1966); Hudebni Rozhledy (Nr. 14, 15/1966); Ruch Muzyczny (Nr. 16/1966); Agenda musical (seria 1/1966); Music and Musicians (vol. 15, Nr. 1/1966); Musica—Kassel (an. XX, Nr. 4/1966); Österreichische Musikzeitschrift (an. XXI, Nr. 7, 8/1966); The Music Review (vol. XXVI Nr. 7/1966); Musica—Università (an. IV, Nr. 3/1966); Neue Zeitschrift für Musik (an. 127, Nr. 9/1966).

vie activitate. Concertele organizate de „London Symphony Orchestra" (în colaborare cu „London Orchestral Board" și „Peter Stuyvesant Foundation") cuprind un număr de 30 de audiții, cu participarea a numeroși dirijori cunoscuți. Menționăm astfel apariții ca: Claudio Abbado, David Zinman, Eugène Ormandy, Leonard Bernstein, Zubin Mehta, André Previn, Jacha Horenstein, Lorin Maazel, Georg Solti, Seiji Ozawa, Pierre Boulez, Leopold Stokowski, George Szell — la care se mai adaugă cei doi dirijori permanenți ai orchestrei, Istvan Kertesz și Colin Davis. Programele de la „Royal Festival Hall" cuprind lucrările cele mai diverse, de la Mozart, R. Strauss și Hindemith pînă la Ceaikovski, Berlioz și Sibelius. De remarcat că predomină un oarecare „suflu" romantic (mult Schubert, Mendelssohn-Bartholdy și Schumann), creația contemporană fiind reprezentată prin Prokofiev, Hindemith, Kodály, Britten și Bennett — în afară de Mahler, R. Strauss, Ravel și Sostakovici. O singură audiție Boulez („Doubles", la 11 iunie 1967) și Xenakis („Eonta", la 6 iunie 1967).

★

În încheiere, cîteva premiere mai interesante ale teatrului muzical pentru prima jumătate a anului 1967.

Opera de Stat din *Berlin* va prezenta la Dresda — sub bagheta compozitorului — „Vioara fermecată" de Werner Egk, cu ocazia celui de-al treilea centenar al operei din localitate. La *Linz* se va prezenta — în premieră austriacă — opera lui Hindemith, „Armonia lumii", sub conducerea muzicală a lui Kurt Wöss și în regia lui Reinhold Schubert; totodată, în februarie viitor, „Théâtre Municipal" din *Bordeaux* va prezenta „Logodnă la San Domingo" de Werner Egk, în timp ce opera din *Zürich* a prevăzut, pentru martie, „Mantaua roșie" a lui Luigi Nono, iar „Don Perlimpin Belisa" de Wolfgang Fortner va vedea lumina rampei la 14 aprilie, la Stadttheater din *Basel*.

★

1. Între 7 și 9 octombrie au avut loc, la Kassel, „Zilele muzicale" organizate în vederea prezentării unora din cele mai semnificative creații contemporane. Orchestra teatrului local, condusă de Gerd Albrecht, a prezentat o serie de lucrări ale polonezilor Tadeusz Baird, Wlodzimierz Kotowski și Zbigniew Rudzinski, precum și un concert în cadrul căruia un număr de studenți de la diferite conservatoare ale țării au cîntat din lucrările lor proprii. „Noutatea" acestei întîlniri a constat în faptul că discuțiile s-au purtat chiar în timpul audițiilor, participanții circulînd și grupîndu-se nestingheriți în plin concert. Explicațiile au fost date de însiși compozitorii prezenți, iar încheierea a constituit-o *Missa* lui Giselher Klebe („Ruga unui biet suflet") a cărei audiție a avut loc în incinta catedralei Sf. Martin.

2. — De curînd au luat sfîrșit cursurile de 6 luni de la Colonia („Kölner Kurse für Neue Musik") la care au participat anul acesta 40 de dirijori și compozitori, din care 26 din afara Germaniei. Expunerile au fost făcute de Pousseur, Stockhausen, Gielen ș.a. Concertele finale au fost susținute de o formație ad hoc, ca și de Orchestra renană de cameră, cuprinzînd — în repertoriul lor — un amestec muzical destul de pestriț. „Pur experimentale" (cum le numește criticul Rudolf Heinemann) au fost cîteva piese de Serge Tcherepnin și Ross Reed, axate pe formulele „nedeterministe" ale lui Cage, iar un pregnant academism au vădit „Klavierstück" de Jorge Rotters sau „Fourches" de McLeods. Jean-Yves Bosseur-Bayer a folosit ca pretext o pictură de Matthieu pentru compoziția intitulată „Nangis" — odinioară procedeu de factură ieftină, pur asociativ, dar care s-a intitulat de astă dată, în mod pretențios, drept „preluări de elemente structurale". Mai reușite au fost lucrările semnate de Emanuel Nunes („Grade") David Johnson („Trei piese" pentru cvartet de coarde) și Brian Dennis („Metamorfoze" pentru două violoncele). O oarecare practică stockhauseniană s-a putut remarca în „Scran" (pentru 10 instrumente de coarde și microfoane de contact) de John Hassel, amestecînd sunete zise „naturale" prin diverse procedee electronice. O bună măiestrie dirijorală a fost însușită de elevii lui Michael Gielen, așa cum a reeșit din „Pièce centrale" a compozitorului elvețian Pierre Mariétan, folosind un limbaj viguros și plin de spontaneitate, judicios repartizat unui complex de 18 coarde.

Concluzia a constituit-o „Simpozionul măiestriei componistice" (Tonmeistertagung) dintre 27 și 29 octombrie, organizat de către *Nordwestdeutsche Musikakademie* din Detmold în cea de-a VII-a ediție — cuprinzînd un vast material tematic, de la acustica psiho-fiziologică și pînă la problemele tehnice ale radiodifuziunii.

3. — Între 9 și 23 ianuarie 1967 va avea loc, la New York, Concursul internațional de artă dirijorală „Dimitri Mitropoulos", deschis tuturor tinerilor maeștri ai baghetei în vîrstă de 20—32 de ani, și desfășurîndu-se în 4 etape: preliminară, sfert de finală, semifinală, finală. Repertoriul — divizat și el în trei secțiuni — cuprinde probe aparținînd *barocului* și *clasicismului muzical* (de la Vivaldi și Händel pînă la Beethoven și Mendelssohn-Bartholdy), apoi *postclasicismului* (de la Berlioz și Brahms pînă la Respighi și Sibelius) și *muzicii contemporane* (Barber, Copland și De Falla, alături de Bartók, Hindemith și Ives). În secțiunea denumită „obligatorie" se cuprind piese de Sibelius, Musorgski și Nielsen. Concursul este dotat cu 4 premii, iar deținătorii acestora vor dirija orchestra „New York Philharmonic" într-un concert de gală la *Philharmonic Hall*, la data de 23 ianuarie 1967.

4. — „Festivalul eclectic" — aceasta este caracterizarea ce a fost dată uneia din cele mai originale manifestări internaționale ce se desfășoară anual, de la 1956 încoace, în Portugalia. Este vorba de festivalul „Gulbenkian" din Lisabona, subvenționat din fondurile moștenirii petrolistului armean Calouste Gulbenkian. Fundația care îi poartă numele este condusă de dr. José de Azeredo Perdigao, iar secțiunea muzicală de soția acestuia. Originalitatea manifestării constă în faptul că scopul ei nu este acela de a atrage turiști, ci de a contribui la educația culturală a populației. La fiecare concert care se ține la *„Coliseu"* poate fi văzut cel mai eterogen public cu putință; 5 000 de oameni discută, (pariază chiar pe „reușita" sau „nereușita" unui concert de Beethoven sau Sibe-

lius !) Anul acesta, Orchestra națională radio de sub conducerea lui Paul Klecki, a prezentat un program destul de variat, corespunzînd scopului intenționat de organizatorii întîlnirii. *Concertul* pentru vioară de Beethoven (solist Arthur Grumiaux — într-o interpretare cam „superficială" după părerea muzicologului Everett Helm) a fost asociat cu uvertura „Oberon" de Weber și *Simfonia I-a* de Sibelius ; iar binevoitorii susțin că Klecki „...a scos tot ce se putea scoate", fapt care permite oarecari concluzii asupra calităților artistice ale audiției. Or, tocmai acest nivel interpretativ scoate în evidență multilaterala influență a fundației Gulbenkian în ce privește viața muzicală a Portugaliei. Ea subvenționează în întregime corul, orchestra de cameră și grupul coregrafic al festivalului, permițînd — pe de-altă parte — și anumite „experimentări". Se menționează astfel un oratoriu *sui generis* de Maria de Lourdes Martin, intitulat „O Encoberto" (Nevăzutul) pentru soliști, recitator, cor și orchestră — un adevărat *compendium* de procedee moderniste „insuficient digerate" (un fel de însumare a practicilor de la Schönberg încoace), avînd reputația de a fi cea mai „neînțeleasă" lucrare prezentată pînă acum în Portugalia. O seară a fost dedicată repertoriului flautistic (solist Pierre Rampal), cuprinzînd piese de Debussy, Ravel, Skriabin și Prokofiev. Seara de balet a prezentat lucrări de Monteverdi („Il ballo delle ingrate" și „Combattimento di Tancredi e Clorinda") în care mimarea a atins limitele grotescului — în general însă, coregrafia lui Walter Grove și a Paulei Hinton a fost reușită, mai ales prin participarea la spectacol a dirijorului Denis Stevens de la „Accademia Monteverdiana" din New York.

Cuprinsul

Centum Anni Academiae 1
Conferirea ordinului „Meritul cultural" . . . 4

NOI CREAȚII

Diamandi Gheciu
Oratoriul „Din lumea cu dor" de Gheorghe Dumitrescu 5
Wilhelm Berger
Sonata a III-a pentru vioară și pian de Alfred Mendelsohn 10

ANIVERSĂRI

Dmitri Sostakovici la 60 de ani 14
Aurel Stroe și Ștefan Niculescu
Pe marginea cursurilor de vară la Darmstadt 16

DESCHIDEREA STAGIUNII

Gheorghe Firca
Simfonia I-a de Pascal Bentoiu în primă audiție 22
George Manoliu
Concert și recital de vioară 22
Grigore Constantinescu
Muzică contemporană 24
George Derițeanu
Centenarul Coșbuc 25
J.-V. Pandelescu
Orchestra simfonică a Turciei 26
„Frumoasa din pădurea adormită" . . . 27
Rodica Oana Pop
Muzică de cameră la Cluj 29

MOMENTE ȘI PROBLEME ALE ACTIVITĂȚII INTERPRETATIVE (Interviuri)

Constantin Răsvan
Elena Cernei 30
Traian Nanu și Jak Bratin
Lola Bobescu 32
Traian Nanu
Ștefan Gheorghiu 34
Dan Scurtulescu
Emanoil Elenescu 37

★

Prezențe românești 38
Note de lector 39

DE PESTE HOTARE

Constantin Sîrbu
Impresii din Suedia 42

★

Note 45

Sommaire

Centum Anni Academiae 1
„Le merite culturel" conféré aux compositeurs 4

LA CREATION NOUVELLE

Diamandi Gheciu
L'oratoire Au monde enchanté du „Dor" par Gheorghe Dumitrescu 5
Wilhelm Berger
La 3—ème Sonate pour violon et piano par Alfred Mendelsohn 10

ANNIVERSAIRE

Sostakovici à 60 ans 14
Aurel Stroe și Ștefan Niculescu
En marge des cours de Darmstadt . . . 16

DEBUT DE STAGION

Gheorghe Firca
La Symphonie de Pascal Bentoiu en première audition 22
George Manoliu
Concert et recital de violon 22
Grigore Constantinescu
La musique contemporaine 24
George Derieteanu
Le centenaire de Coșbuc 25
J.-V. Pandelescu
L'orchestre symphonique de Turquie . . 26
„La belle au bois dormant" 27
Rodica Oana Pop
Musique de chambre à Cluj 29

PROBLÉMES DE L'ACTIVITÉ INTERPRÉTATIVE (Interviews)

Constantin Rasvan
Elena Cernei 30
Traian Nanu et Jak Bratin
Lola Bobescu 32
Traian Nanu
Stéphan Gheorghiu 34
Dan Scurtulescu
Emanoil Elenescu 37

★

Présences roumaines 38

★

Notes de lecteur 39

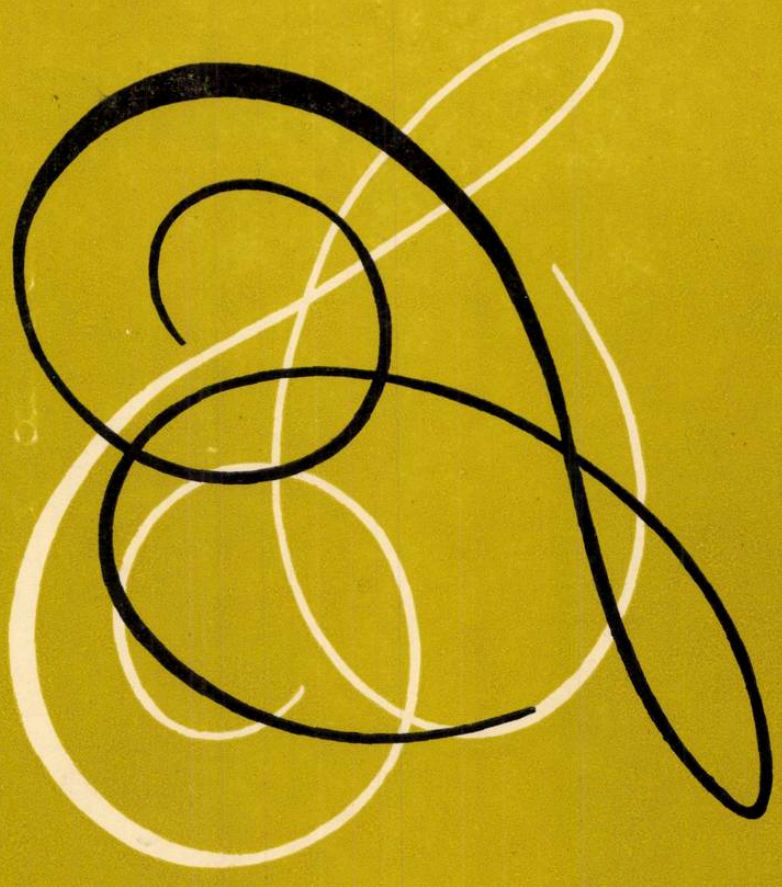
DE L'ÉTRANGER

Constantin Sîrbu
Impressions de Suède 42

★

Notes 45

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU



muzica

DECEMBRIE

1966

12

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVI Nr. 12 DECEMBRIE 1966

REPUBLICA ÎN SĂRBĂTOARE

Sînt 19 ani de cînd poporul nostru a înscris cu litere roşii, de sărbătoare, ziua de 30 Decembrie. Monarhia a fost înlăturată. În pieţe, pe străzi, pînă noaptea tîrziu, milioanele de cetăţeni, mînă în mînă, au dansat, au cîntat, sărbătorind prima zi a noii Republici populare. O nouă victorie se adăuga şirului de evenimente importante inaugurat de luminosul 23 August 1944. Descătuşat de robia seculară burghezo-moşierească, poporul român păşea cu încredere sub steagul partidului eroicei noastre clase muncitoare, pe drumul care însemna fericire şi progres. Ediţiile speciale ale ziarelor au consemnat lapidar evenimentul ; foile cu cerneala încă umedă erau citite cu aviditate. Poeţii, compozitorii şi-au încordat lirele pentru a aduce tinerei Republici oda bucuriei. 30 Decembrie 1947 a intrat în calendar ca o zi cu mare semnificaţie istorică, ca o sărbătoare populară.

Sînt aproape două decenii de cînd, întreaga ţară, făcînd un festiv popas, raportează partidului realizările obţinute în cinstea acestei zile. Muncitorii din uzine sau de pe şantiere, minerii ce scotocesc în adîncul pămîntului, harnicii cooperatori, intelectualii strîns uniţi în jurul partidului îşi fac un titlu de mîndrie din înfăptuirea exemplară a îndatoririlor lor în muncă. De fiecare dată ei păşesc în noul an cu fruntea încununată de laurii marilor biruinţe, căci cu fiecare an ce a trecut, poporul român a ridicat o nouă treaptă pe drumul socialismului şi comunismului.

Republica Socialistă România a devenit o ţară înaintată, cu o economie şi cu o cultură în plină dezvoltare. Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român i-a deschis noi perspective înfloritoare. Esenţa programului adoptat de Congres urmăreşte : continuarea în ritm susţinut a industrializării socialiste a ţării — baza progresului material şi spiritual a României ; dezvoltarea intensivă, multilaterală şi modernizarea agriculturii astfel ca ea să realizeze sporirea continuă a producţiei agricole, vegetale şi animale ; valorificarea superioară a bogăţiilor ţării ; în atenţia partidului şi statului stă ridicarea neîncetată economică şi culturală a tuturor regiunilor ţării ; creşterea rolului ştiinţei în producţia bunurilor materiale, în întreaga viaţă socială ; perfecţionarea relaţiilor socialiste de producţie, dezvoltarea democraţiei socialiste, ridicarea nivelului de trai al întregului popor. Aceste obiective se traduc în noi şi noi realizări care vor situa România socialistă pe un piedestal şi mai înalt, ieşind şi mai mult în evidenţă în concertul popoarelor lumii.

Programul creat de partid şi adoptat cu entuziasm de popor corespunde întrutotul aspiraţiilor lui legitime de a trăi o viaţă mai bună, lipsită de servituţile la care a fost supus atîta amar de vreme. Dovada cea mai palpabilă a acestui entuziasm de masă o constituie succesele obţinute în perioada care a trecut de la Congres, în toate domeniile de activitate. Anul 1966, primul an al cincinalului, a confirmat realismul acestui plan, căci prevederile lui au fost verificate în practică, îndreptăţindu-ne să considerăm cu certitudine că directivele Congresului vor fi realizate întocmai.

Sîntem recunoscători partidului pentru că, prin politica sa înţeleaptă, imprimă societăţii noastre noi un dinamism nemaiîntîlnit în istoria ei. Aplicînd în mod creator principiile marxism-leninismului în condiţiile concrete ale României, partidul îşi face simţită prezenţa transformatoare pretutindeni, trasînd jaloanele viitorului comunist.

Cu siguranţă deplină în ziua de mîine, poporul nostru sub conducerea partidului îşi făureşte cu hotărîre istoria, îşi consolidează temelia viitorului fericit al patriei. În întreaga ţară, masele largi ale oamenilor muncii desfăşoară cu entuziasm o vastă activitate, pun întreaga lor energie şi iniţiativă în slujba îndeplinirii hotărîrilor Congresului. Rodul unor studii îndelungate şi temeinic elaborate, planul cincinal reflectă posibilităţile şi cerinţele economiei naţionale, are în vedere bogata experienţă acumulată în anii construcţiei socialiste. Sub ochii şi sub mîinile noastre se dezvoltă tot mai puternică baza materială a societăţii, simţim din plin armonia liniilor economiei şi a întregii noastre vieţi sociale, simţim ritmul

tot mai accelerat al creşterii potenţialului nostru material şi cultural, avîntul multilateral al patriei. Prin continuarea neabătută a industrializării socialiste este asigurată ponderea industriei în cadrul economiei naţionale, a ramurilor ei hotărîtoare — construcţiile de maşini, metalurgia, chimia.

Diversificarea producţiei, creşterea complexităţii ei, ridicarea nivelului tehnic vor face, în cincinal, ca industria să răspundă şi mai bine, din punct de vedere calitativ şi cantitativ, sarcinii dotării tuturor ramurilor industriei şi a agriculturii cu noi maşini, cu produse chimice. Vor fi livrate noi produse, de o mare însemnătate, între care se numără agregatele electrice de mare capacitate, locomotive electrice şi diesel-hidraulice, maşini-unelte şi produse electrotehnice. Va fi asigurată o creştere pronunţată a bunurilor de consum. Transpunerea în viaţă a vastului program de investiţii scurtează distanţa ce separă ţara noastră de ţările avansate din punct de vedere industrial.

Prin munca însufleţită a maselor de cooperatori, a lucrătorilor din gospodăriile agricole de stat, din staţiunile de maşini şi tractoare, a tehnicienilor, a tuturor specialiştilor de la sate se vor îndeplini sarcinile privind dezvoltarea agriculturii, astfel ca ea să poată ţine pasul cu dezvoltarea întregii economii.

Cercetarea ştiinţifică îşi spune un cuvînt tot mai autorizat în obţinerea acestor succese. Alcătuirea planului unitar de cercetări, elaborat pentru prima dată în ţara noastră, înseamnă un important pas înainte în orientarea de perspectivă, în strînsă legătură cu necesităţile desăvîrşirii construirii socialismului în raport cu tot ceea ce este mai avansat ca metodă şi tendinţă pe plan mondial.

Avîntul general al economiei, al bunăstării poporului se oglindeşte şi în domeniul cultural. Arta muzicală românească a trecut îndepărtate meridiane ale lumii ducînd mesajul său optimist, plin de farmec, originalitate şi frumuseţe.

Republica Socialistă România, stat independent şi suveran, iubeşte pacea şi luptă pentru apărarea ei. Aceasta o determină să condamne cu toată hotărîrea actele de agresiune, atentatele la independenţa şi suveranitatea popoarelor săvîrşite de imperialismul internaţional şi în special de imperialismul american. Poporul nostru a condamnat, încă din prima zi, agresiunea Statelor Unite ale Americii în Vietnam, atrăgînd atenţia conducătorilor americani asupra consecinţelor ce le pot avea actele lor asupra păcii lumii. Lupta eroică a poporului vietnamez se bucură de solidaritatea fierbinte a poporului român, care acordă Republicii Democrate Vietnam sprijin material şi moral pînă la victoria deplină asupra agresorilor.

Poziţia guvernului R. D. Vietnam şi a Frontului Naţional de Eliberare din Vietnamul de sud îşi găsesc din partea noastră unanimă aprobarea.

România pune în centrul politicii sale externe prietenia şi alianţa cu toate ţările socialiste, contribuind la unitatea sistemului mondial socialist.

Partidul nostru consideră că grija pentru întărirea permanentă a unităţii mişcării comuniste internaţionale este suprema datorie internaţionalistă a fiecărui partid marxist-leninist.

Acţionînd în sprijinul Declaraţiei adoptate de ţările socialiste participante la Consfătuirea de la Bucureşti cu privire la securitatea europeană, România dezvoltă relaţii de colaborare cu toate ţările, indiferent de orînduirea lor socială, fiind convinsă de faptul că aceasta duce, nemijlocit, la îmbunătăţirea climatului politic în Europa. De asemenea se acordă o mare importantă relaţiilor de bună vecinătate între statele din Balcani.

Cu sentimentul satisfacţiei pentru viaţa nouă ce şi-o construieşte, poporul român întîmpină sărbătoreasca zi de 30 Decembrie, cu laurii unor noi succese, cu încredere în propriile sale forţe, cu încredere în partidul care ne călăuzeşte spre zorii comunismului.

MUZICA

DIN CUVÎNTUL ROSTIT DE TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU

Secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, la consfătuirea de constituire a Consiliului Național al organizației Pionierilor

În școli învață azi generațiile care vor duce mai departe făclia progresului material și spiritual al României, cei ce vor desăvîrși înfăptuirea țelurilor cărora își consacră azi forțele și energia întregul nostru popor. Asigurarea condițiilor care să permită copiilor patriei — cel mai prețios capital al poporului — să-și formeze o cultură bogată și profundă, să-și însușească știința și tehnica cea mai înaintată, să crească în spiritul nobilelor idei ale patriotismului socialist, ale comunismului, este o îndatorire primordială a partidului și statului nostru, a întregii societăți. Iată de ce Comitetul Central al partidului, analizînd modul în care se desfășoară munca de educație a copiilor, a considerat necesar să aducă îmbunătățiri activității pionierești, să pună pe baze noi organizarea acesteia să-i dea un conținut mai bogat ,astfel încît să corespundă în tot mai mare măsură schimbărilor structurale petrecute în societatea noastră, perioadei desăvîrșirii construcției socialiste...

Viața, practica pedagogică și socială demonstrează că educația copiilor trebuie să fie rodul preocupărilor și eforturilor întregii societăți, al acțiunii convergente a celor mai bune forțe ale națiunii...

Este necesar să fie subliniat faptul că reorganizarea activității pionierești înseamnă nu numai schimbarea formelor organizatorice, ci și îmbunătățirea stilului de muncă, cu pionierii, îmbogățirea și îmbogățirea mijloacelor de educație, a întregii vieți pionierești. Activitatea pionierească trebuie să fie interesantă, vie, astfel încît copiii să participe cu plăcere și bucurie la toate manifestările ce le sînt destinate și în rîndurile cărora excursiile, jocurile, sporturile, cîntecele, marșurile, trebuie să ocupe un loc de frunte.

Complexitatea muncii educative în rîndul copiilor și tineretului cere tot mai mult cadrelor didactice și părinților să facă apel la creația artistică și culturală, care, prin natura sa, poate exercita o puternică înrîurire asupra conștiinței tinerei generații, asupra dezvoltării gîndirii și sensibilității sale. Avem convingerea că, înțelegînd ce așteaptă poporul, societatea, de la ei, creatorii noștri vor da tot mai multe romane, poezii, cărți de literatură, opere care prin conținutul lor să răspundă cerințelor formării unui tineret cu o concepție înaintată, profund umanistă, care să poată să îndeplinească în cele mai bune condiții sarcinile de construire a societății noastre. Compozitorii noștri datorează, de asemenea, copiilor și tinerilor lucrări mai multe și mai inspirate, de toate genurile, în primul rînd inspirate din viața și lupta poporului nostru, care să le satisfacă nevoia de a cînta, de a-și manifesta vitalitatea, elanurile vîrstei. Făurind noi opere de valoare, consacrate educației tinerei generații, oamenii de artă și cultură îndeplinesc o înaltă menire patriotică, contribuie la continua ridicare spirituală a poporului, la făurirea viitorului măreț al României...“

Nobila misiune a muzicii

de Ion Dumitrescu
Președinte al Uniunii compozitorilor din R.S.R.

Cu ocazia constituirii Consiliului național al organizației de pionieri, permiteți-mi să prezint un cald salut din partea muzicienilor — membri ai Uniunii Compozitorilor — să mă fac ecoul simțămintelor de dragoste pe care ei o poartă tinerelor vlăstare ale poporului nostru și să-mi manifest entuziasmul față de toate acțiunile pe care Partidul și Guvernul țării le întreprind pentru creșterea și educarea lor.

Peste ședința care se desfășoară în această sală cu toată importanța pe care i-o acordă problemele ce se desbat, în acest miez de toamnă suflă un vînt de primăvară care aduce miresme de muguri cruzi, stînjenei și iasomie. Optimismul, dragostea de viață, avînturile și romantismul tinereții ne îmbie de pretutindeni.

În această ambianță, vă rog să-mi îngăduiți o bucurie pe care o aștept de multă vreme : să mă adresez școlarilor, pionierilor noștri.

Sînt în lumea asta mulți copii de vîrsta voastră. Dacă există copii îmbuibați, mofturoși, răsfățați, apoi există și copii care mor de foame, copii roși de boli și de mizerie, copii sub bombe și gloanțe, copii pentru care drumurile sînt închise și viitorul sumbru.

Dar sînt copii — ca voi — pentru prezentul și viitorul cărora se îngrijește tot poporul, a căror educație constituie o importantă problemă de stat. Acestora li se pun la dispoziție toate mijloacele, toate înlesnirile împlinirii sănătoase, libere, fericite a vieții lor.

Pentru cei mai mulți oameni din generațiile noastre, copilăria a fost grea. Grija creșterii și educației, sarcinile materiale ale instruirii reveneau în întregime părinților.

Lupta pentru asigurarea unui rost în viață, pentru cultură, n-a fost ușoară. Și dacă unii dintre noi au izbutit, au făcut-o cu multe sacrificii, cu mari strădanii și emoții.

Vedeți, astăzi, ce reprezintă problemele creșterii și educației tineretului, ce importanță li se acordă, cu ce purtare de grijă și responsabilitate se rezolvă aceste sarcini.

Numai dacă ne gîndim la această ședință la care participă conducătorii de partid și de stat și dacă luăm în considerare eforturile care se depun pentru găsirea celor mai eficiente mijloace de perfecționare a procesului educativ, — ne putem da ușor seama de condițiile de viață în care trăim astăzi, în care vă dezvoltați voi, tineretul.

Ca părinte și cetățean, ca om de artă și îndrumător, îmi dau bine seama de responsabilitățile care ne revin tuturor față de copiii noștri.

Vrem să creștem oameni buni, capabili, sănătoși la trup și la minte, conștienți de eforturile pe care le face poporul nostru pentru a le asigura o viață fericită, capabili să ducă mai departe opera începută de înaintașii lor, să asigure o nouă înflorire a Patriei noastre.

Mai mult ca oricînd, astăzi, educația este o funcție socială de o stringentă necesitate. Ea asigură realizarea profilului intelectual și moral al omului nou, de ea depinde în mare măsură formarea personalității omenești în tot complexul ei.

Și acum, cred că e binevenit să discutăm cîteva lucruri despre educația artistică.

În societatea noastră, activitatea omenească se desfășoară pe planuri multiple, variate. Procesul de muncă, susținut cu dîrzenie pe tot cuprinsul țării, constituie o datorie de onoare pentru toți deopotrivă, o nobilă și înaltă misiune omenească.

Fiecare e chemat să muncească în sectorul lui, să se specializeze, să-și dezvolte aptitudinile, să dea maximum de randament.

În complexul acestor multiple activități omenești, precum și între mijloacele de educație, arta are un rol important în societatea socialistă.

Ea contribuie la formarea profilului moral, la lărgirea orizontului intelectual. Arta este un mijloc de cunoaștere a vieții, un mijloc de educare a inimii, de trezire a sentimentelor profund omenești. Arta înobilează omul, îl înalță, contribuie la desăvîrșirea lui.

Nici o formă de organizare a societății omenești n-a acordat culturii și artei o mai mare pondere în educația individului, ca socialismul și comunismul.

Formarea capacității de înțelegere a frumosului, însușirea criteriilor de apreciere artistică, dezvoltarea aptitudinilor creatoare, a sensibilității, a emoției, a vibrației în fața operei de artă, constituie probleme de educație artistică.

Poporul român este un popor talentat care, de la începuturile lui și pînă astăzi, trăiește în strînsă legătură cu arta. În vremurile grele și-a cîntat durerea, în vremurile bune, bucuria. Toată viața și activitatea românului, de la naștere și pînă la moarte, e împletită cu arta.

Cercetați arta poporului, priviți valorile excepționale, create de cele mai multe ori anonim. Emoționați-vă în fața meșteșugitelor crestături în lemn, în fața armoniilor de culori care se îmbină în pictura și în portul popular, admirați simplitatea măreață a cîntecului, decența și eleganța dansului popular.

Moștenirea însușirilor artistice native ale poporului nostru ne-au dat pe Eminescu, pe Creangă, pe Coșbuc, pe Grigorescu, pe Brîncuși, pe Enescu...

Între celelalte arte, muzica e o artă a ordinei, a armoniei, a logicii, a pulsației vii, — o artă sensibilă, care influențează direct, nemijlocit sufletul, o artă care folosește un limbaj universal, deși poate rămîne artă națională ; muzica este o artă sociabilă, profund omenească și veche de cînd lumea.

Dezvoltarea dragostei și interesului pentru muzică, ridicarea nivelului necesar înțelegerii și aprecierii muzicii, cultivarea talentelor — sînt probleme de educație muzicală.

Statul nostru socialist a creat posibilități largi de educație muzicală a marilor mase : școli elementare și medii, conservatoare, școli și universități populare, instituții muzicale de tot felul, mijloace variate de difuzare a muzicii.

O viață muzicală avîntată se desfășoară pe tot cuprinsul țării, în toate orașele și satele, în toate colțurile, odinioară ocolite de binefacerile culturii.

Cîntatul în cor, în orchestră, în formații de cameră, audierea în comun a concertelor și spectacolelor muzicale conferă muzicii un larg caracter de masă. Muzica rămîne o artă care nu poate fi înlănțuită în turnul de fildeș, care nu poate și nu va putea fi răpită oamenilor.

Dar, dragi copii, trebuie să știți că și în muzică — de altfel ca și în viață — mai ales în muzica contemporană, se insinuează cîteodată, în mod nedorit, urîtul cu toate aspectele lui.

De multe ori, combinații ciudate de sunete, mai mult zgomote, elucubrații sterpe de ritmuri și intervale, născociri ridicole de forme sonore ne torturează urechile, ne enervează, ne deprimă. Aceste manifestări nemuzicale sînt străine de sufletul nostru, nu ne aparțin, nu au nimic comun cu avîntul, cu prospețimea, cu tinerețea și sănătatea morală a poporului nostru și a artei sale.

Datoria tuturor, în primul rînd a pedagogilor muzicali, e să vă facem să deosebiți urîtul de frumos.

Respingeți urîtul, produsele pseudoartistice, ieftine. Nu vă lăsați amăgiți de modele importate și promovate de snobi, învățați să prețuiți valorile mari și adevărate ale muzicii. Poporul nostru nu iubește extravaganța și imitația. Încredeți-vă în bunul simț, în opinia celor mulți, formați-vă propria voastră personalitate.

Dragi copii,

Aproape toate cîntecele pe care le cîntați în clasă sau cînd mergeți la excursii, la reuniunile și serbările voastre, au fost scrise de compozitorii noștri mai vechi și mai noi.

„Vine, vine, primăvara,
Se așterne-n toată țara...".

„Un fier roșu scos din foc,
Dă ciocanul poc, poc, poc...".

„Înfloresc grădinile,
Ceru-i ca oglinda...".

și toate cîntecele patriotice am fi în stare să le cîntăm în cor, pe loc, cu toată sala.

Uniunea Compozitorilor a înscris de multă vreme în planul ei de activitate preocuparea pentru educația muzicală a tineretului. Nu odată pionierii au venit la compozitori și compozitorii i-au vizitat pe pionieri. Mulți membri ai Uniunii au devenit instructori ai formațiilor muzicale pionierești. Editura muzicală a Uniunii a tipărit albume muzicale ilustrate și broșuri conținînd sute de cîntece pentru școlari, în secțiile Uniunii se desbat adesea problemele învățămîntului muzical și ale difuzării muzicii în rîndurile tineretului.

Toate acestea înseamnă ceva, dar totuși, puțin, față de ceea ce trebuie făcut.

Promit și îmi iau permisiunea să cred că la promisiunea mea se alătură cu bucurie toți muzicienii, că în noua etapă de activitate care începe astăzi, vom intensifica eforturile, vom mări aportul pe care-l datorăm educației muzicale a tineretului nostru, vom căuta să găsim noi forme de colaborare, noi mijloace de a face ca operele muzicale destinate tinerilor auditori să le ajungă, să le fie prezentate în condiții optime, să le placă, să-i emoționeze.

Drept încheiere, vreau să vă fac o recomandare și o urare :

În puterea voastră, a fiecăruia, stă posibilitatea de a deveni oameni mari, savanți, artiști de renume, inventatori, constructori, îndrumători ai societății de mîine. Pentru a vă realiza idealul, vă stau toate la dispoziție. Folosiți din plin și la vreme, cu inteligență și dîrzenie, tot ce vi se oferă. Nu pierdeți nici o clipă.

Dovediți prin fapte recunoștința și mulțumirea voastră față de conducătorii țării, față de poporul care vă înconjoară cu atîta dragoste.

Vă doresc să aveți în viața voastră cît mai multe clipe de destindere, de visare, de contemplare, de emoție și bucurie în fața valorilor artistice.

Acest viitor nu vi-l poate asigura decît o societate în care a dispărut exploatarea, egoismul, strîmtorarea, — o societate peste care domnește nestingherită pacea.

(Cuvîntul rostit la Consfătuirea de constituire a Consiliului Național al Organizației pionierilor)

Despre premizele modalismului contemporan

de Wilhelm Berger

Cursul milenar al muzicii a purtat pe undele sale mulțimi de noțiuni cu semnificații variabile de-a lungul timpului. Multe din ele, vieţuind cîndva, s-au depus în rocile malurilor, încremenind aici. Pietrele au rămas, oferind necontenit un material prețios ce a slujit la înălțarea marilor concepte și edificii sonore. Elementele fundamentale prime, au înfruntat nu numai procesele succesive de selectare și eliminare ci și-au dovedit în chip constant valoarea, capacitatea de adaptare la cerințele noului în curs de formare, utilitatea lor în ansamblul fazelor de primenire de care este grăitor de plină istoria acestei arte.

Tradițiile muzicii — prea puțin cunoscute încă în întregime și amănunt — reflectă procese îndelungate și ciclic dispuse de refacere de vechi și facere de nou, întrepătrunderi ale unor contrarii aparente, simbioze determinante pentru stadiul următor al evoluției, de asemenea, de multe ori cîmpul de fenomene cuprins de o noțiune lapidară s-a lărgit sau s-a restrîns. Hotărîtor a fost și este însă caracterul de permanență, statornicia cu care un element rămîne prezent și valabil, pornind de la rudimentele descifrabile ale începuturilor pînă la complexitatea manifestărilor contemporane.

În muzică, un astfel de element fundamental și prim îl desemnăm — astăzi ca și în antichitate — prin noțiunea de mod.

Fără îndoială, modalismul ca atare preocupă astăzi compozitori din toată lumea. Modalismul este tema zilei, interesantă prin diversitatea aspectelor pe care le îmbracă, captivantă prin puterea exemplelor realizate pe acest temei în muzica contemporană. Însă nu numai accepțiunile ce i se atribuie acestui fenomen cu multiple implicații diferă, ci și optica în cercetarea și evaluarea direcțiilor statornicite. Faptul reclamă o simplificare a problemei pentru a înlesni apoi evidențierea concluziilor.

Printr-un aforism s-ar putea spune că istoria muzicii este — operînd o esențializare în domeniul structurii sonore — istoria modalismului. Aceasta, deoarece noțiunea de mod înseamnă structură, felul de a fi al unei scări de sunete cu funcțiuni generatoare, adică materia sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic. Și dacă simplificăm mai departe — ajungînd la constatarea că desfășurările muzicale, indiferent de gradul lor de complexitate se sprijină pe trei principii fundamentale : aspectul modal, structura ritmică și necesitatea de colaborare între instrumente diferite (inclusiv vocea umană) — ne dăm seama de importanța hotărîtoare, de poziția determinantă și polarizantă pe care o ocupă modul în muzică, în muzica oricît de veche și oricît de nouă.

Cu privire la funcțiunile exercitate de ramificațiile conceptului modal de obîrșie antică și medievală în formarea și înflorirea muzicii europene pînă la epoca de aur a polifoniei vocale, discuția este de prisos. Și mai departe lucrurile sînt clare : prin verticalizarea și simultaneizarea rezultantelor armonice, prin ordonarea criteriilor de cadențare și legiferarea noilor procedee, s-a născut nu numai armonia ca atare — coordonată de imensă însemnătate și generatoarea unui nou potențial în dezvoltarea vertiginoasă a muzicii — ci și tonalismul ca sistem, mult discutata funcționalitate tonală. Din nou, de astă dată cu un ritm fără precedent, evoluția a dus pînă spre explorarea zonelor marginale posibile ale tonalismului, luat drept un sistem finit și determinat prin funcționalitatea logică în conexiunile armonice succesive.

În acest punct opiniile diferă, de aici a pornit polemica.

Să rezumăm din nou : istoria muzicii a demonstrat cîndva o mare alternanță dintre polifonie și armonie ; ulterior, ciclurile cu elemente alternative s-au ivit în perioade tot mai strînse, incluzînd sinteze și balanțe diferite.

Paralela este evidentă : alternanța dintre modalism și tonalism a fost o realitate istorică iar astăzi sîntem — pe toate meridianele globului pămîntesc — martorii unor sinteze tonal-modale, pe cît de felurite pe atît de necesare, o anumită ciclicitate a fenomenelor impunîndu-se ochiului atent.

Opoziția tonalism-modalism, văzînd lucrurile în ansamblul lor, este factice și artificială. Muzica este un tot cu aspecte infinit nuanțate care îi asigură trăinicia precum și forța de emoționare și convingere în timp și spațiu.

O problemă rămîne totuși deschisă și ține în ultimă instanță de pedanteria muzicologică. Muzicologii s-au ocupat întotdeauna (și !) de ierarhizări. Deci, formularea ei ar cuprinde trei puncte :

Tonalismul = aspect particular și culminant al modalismului ;

Modalismul romantic și neoromantic (în lipsa unui termen mai propriu pentru această arie de fenomene) = aspect particular și întregitor al tonalismului ;

Modalismul contemporan = concept derivat în sine, cu sau fără posibilități evolutive ;

după locul unde se pune semnul de exclamație sau de întrebare, compozitorii și muzicologii contemporani își subliniază convingerile.

Marii compozitori ai secolului trecut, exponenții suflului înnoitor — „romanticii" în fond atît de clasici prin arta lor de echilibru intensiv — și-au plecat urechea și sufletul spre tezaurul creației populare. Poeții și prozatorii le-au fost exemplu prin notarea și difuzarea lumii cuprinse în legende și balade. În muzica ce urmează acest curent general apar tonuri noi, particularități treptat sesizate și adîncite. Este unul din izvoarele modalismului contemporan. Martor la această geneză a stat entuziastul Schubert și generații de compozitori au știut să folosească sugestiile date de el.

Afirmația necesită precizări ; Beethoven, pe culmile artei sale, utilizează elemente ale modurilor bisericești. Faptul se explică prin intensa polifonizare a discursului muzical din ultimele sonate pentru pian și cvartete de coarde, prin monumentalitatea urmărită aici, prin prezența unor termeni de sinteză simbolizînd un stadiu-limită de o organicitate unică.

Ar fi o greșeală să se creadă că în toiul clasicismului vienez — și implicit în fazele de maximă puritate ale tonalismului — utilizarea parțială a modurilor bisericești ar fi fost ieșită întru totul din uz. Dovezile devin evidente răsfoind partiturile. Mai mult, în muzica germană de mai tîrziu, aceste moduri rămîn prezente în unele lucrări ale compozitorilor ca Bruckner, Pfitzner și Hindemith. Dar, impulsul nu a venit din această direcție.

În muzica cultă occidentală, dezvoltarea modalismului s-a desfășurat sub patronatul polifoniei vocale și instrumentale, adică sub impulsul forței cinetice cuprinse în elementele intonaționale ale modului. Dimpotrivă, tonalismul romantic a căutat să amplifice treptat forța potențială cuprinsă în armonie, în acordul luat drept organism în sine sau privit prin prisma conexiunilor succesive. Această optică a determinat cromatizarea tot mai accentuată a componentelor acordice. Dar, totodată, începînd cu Schubert și Berlioz, trecînd prin Schumann și Brahms, Franck și alții, conceptul armonic de tip acordic suferă o seamă de metamorfoze : este tendința net exprimată spre polifonizarea armoniei. Se întrepătrund deci contrarii aparente. În cadrul acestui proces apar și înflexiunile modale ; infiltrate în linia melodică ca și în conducerea vocilor secundare, ele înlesnesc și reclamă cadențări modale. Mai mult, elementul modal favorizează varietatea planului modulatoriu, mijlocește modulații spontane, îndepărtate. La început un element de culoare, inflexiunea modală cîștigă teren, își conturează profilul.

Aici au intervenit școlile naționale. Să ne gîndim la particularitățile melodice și mai cu seamă armonice prezente în muzica lui Chopin, Grieg, Dvorak, apoi la muzica acelora care au știut să valorifice în contextul unei concepții înnoite sugestiile lui Liszt și Wagner. Toate premisele erau create printr-un proces de întrepătrundere și stimulare de numai cîteva decenii, ca să apară, undeva și sub o formă concentrată, un concept modal cu virtualități proprii, realizat în chip artistic de Modest Musorgski. Faptul nu este numai o împlinire a tendințelor vizibile de acest gen în muzica rusă, ci este și rezultatul unei evoluții generale.

Ecoul stîrnit a fost imens. Primul răspuns l-au dat Satie și Debussy prin armonizarea integrală și epuizantă a modului de șase tonuri. Pe alt plan, plecînd de la scările populare de tip modal, existente în patria lor, compozitorii aparținînd unor școli diferite au căutat să obțină rezolvări armonice concordante față de structura melodică. Elementele unei armonii modale, răzlețe și nesistematizate dar constituind mijloace particularizate de limbaj, au început să se ivească pretutindeni.

Evoluția însă a continuat cu pași gigantici, într-o direcție ce părea a diferi întru totul față de începuturile statornicite. Tonalismul lărgit, ajuns la o arie excepțională de cuprindere, se punea sub semnul întrebării și chiar al negării. Atonalismul — deși noțiunea ca atare este lipsită de sens — reprezintă unul din cele mai interesante momente de imponderabilitate din istoria muzicii. Urmarea a fost constituirea unei tehnici de compoziție bazată pe utilizarea celor douăsprezece sunete egale între ele și dezvoltată pe temeiul unor criterii stabilite treptat.

Astfel, pentru prima oară în istoria muzicii apăruse ideia unui mod unic care să cuprindă totalitatea aspectelor posibile. Dezvoltarea imediată a dodecafoniei — fazele Schönberg pînă la Webern din ultimii săi ani de viață — exprimă în fond raportul dintre general și particular. Serialismul dodecafonic — prin criteriile de selectare și alcătuire a seriilor inițiale și generatoare de sunete — este o netă tendință spre depășirea totalului cromatic prin economisirea și condensarea elementelor componente, spre diversificarea, varierea și particularizarea aspectelor cromatice. Acest proces de simplificare a dus pînă la folosirea unor serii diatonice. Au apărut deci în continuare serii cu transpoziții limitate, serii parțiale, complementare, celule seriale distribuite în spații neoctaviante. Toate acestea poartă în chip distinct aspectele unor moduri noi și particulare.

Fenomenul atît de înrădăcinat în tehnica componistică contemporană s-a ivit sub impulsul a doi factori înrudiți și favorizați : pe de o parte prin cunoașterea și venerarea modalismului din perioada Renașterii, pe de altă parte prin extinderea vertiginoasă a polifoniei liniare. Deci din nou, într-un nou ciclu și cu alte semnificații, polifonia se întîlnește cu modalismul.

★

În lume există nenumărate concepte modale. Fiecare popor își exteriorizează simțămintele prin structuri proprii, alcătuite de-a lungul mileniilor, perfecționate și cristalizate în timp, fixate prin scris sau transmise pe cale orală. Aceste tradiții se mențin vii. Conceptele modale ale popoarelor vădesc particularități unice sau elemente de legătură, comune, rezultatul unor întrepătrunderi datorită unor procese istorice îndelungate.

Cercetarea și clasarea riguros științifică a conceptelor modale de pretutindeni este o acțiune relativ recentă. Din cauza imensității materialului faptic, tablouri exhaustive și în același timp comparative încă nu s-au putut ivi. Etnografia și muzicologia și-au trimis mesagerii în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii iar rezultatele de mai tîrziu pot fi concludente cu privire la unicitatea și diversitatea fondului intonațional al omenirii.

Prin aceasta însă, odată mai mult, modalismul inerent cîntecului popular s-a impus din nou atenției. Compozitorii, negăsind în sînul popoarelor lor astfel de aspecte vii și îndreptîndu-și privirile spre posibilitățile modalismului contemporan, au început să caute astfel de substanțe muzicale dincolo de hotarele țării. Fenomenul mutațiilor modale a fost și este încă răspîndit.

Aici începe o nouă etapă, plină de dificultăți. Cauzele rezidă în faptul că modurile populare — aproape fără excepții atunci cînd conțin elemente caracteristice — se pretează la dezvoltări polifonice și coloristice, admițînd discrete punctări sau sublinieri armonice. Structurarea acordică a funcțiunilor modale întîmpină adesea obstacole iar produsul este de multe ori un hibrid modal-tonal care își menține dubla obîrșie. Inflexiuni, procedee cadențiale și modulatorii de tip modal sînt pretutindeni prezente, surprinzător de răspîndite, însă armonizările pe deplin și unitar realizate ale cîntecului popular reprezintă încă acte sporadice, modelele concludente fiind prezente într-un număr insuficient atunci cînd le raportăm la bogăția structurilor populare.

Problema care se pune astăzi include întrebarea : este posibilă realizarea unui concept modal-armonic analog celui funcțional-tonal ? Răspunsul poate veni numai prin raționamente preliminarii : 1) Tonalismul și funcționalitatea tonală s-au instruit în urma unor simplificări și eliminări, prin aproximarea și concentrarea aspectelor modale la dualitatea climatului major-minor ; 2) Armonia funcțională, prin procesul de lărgire și îmbogățire petrecut în ultimele decenii ale secolului trecut și primele decenii ale secolului curent — favorizat de gîndirea unor compozitori ca Strauss, Skriabin, Fauré, Enescu, Szymanowski, Bartók, Janacek — a încorporat în sînul ei o seamă de elemente specific modale, deschizînd calea spre o sinteză tonal-modală, desigur cu preponderența primului element ; 3) Modalismul dedus din substanța cîntecului popular și tratat drept concept în sine a avut de înfruntat odată complexitatea unui limbaj tonal de largă circulație și, apoi, greutățile inerente ce se ivesc în încropirea unui nou concept bazat pe legități proprii. De fapt, criteriile funcționale din domeniul tonalului au putut fi în întregime aplicate doar anumitor moduri apropiate major-minorului, rezultatele fiind în insuficientă măsură particularizate. Așa se explică și tendința foarte răspîndită astăzi spre zona modurilor parțiale, neoctaviante, cromatice și în general spre tehnica serial-modală. În armonizarea cîntecului popular, compozitorii s-au rezumat adesea la valorificarea unor circuite de funcțiuni modale, fapt care asigură lucrărilor o notă distinctă ; 4) Ținînd seama de stadiul actual de investigație și cunoaștere, organizarea modală a funcțiunilor armonice poate îmbrăca forme diferite, poate include grade diferite de complexitate ; toate la un loc se pot înscrie în sfera unui modalism contemporan ; 5) În acest context pot să se cristalizeze concepte modale autonome, diferite prin criteriile de organizare și, la fel de justificat, pot să se extindă în continuare concepte modale care absorb în alcătuirea lor o seamă de elemente ajutătoare, întregitoare, extrase din surse diferite și încorporate într-un limbaj organic închegat, într-o funcționalitate cu accepțiuni înnoite.

★

Muzica românească este deosebit de grăitoare în acest sens. Datoria compozitorilor și teoreticienilor rămîne și pe viitor selectarea și interpretarea lucidă a faptelor petrecute, stator-

nicite în tradiția muzicii românești. Prin investigații riguros științifice, prin compararea datelor aparținînd etapelor succesive se poate realiza un compendium de mare interes teoretic și practic, se pot depista criteriile cele mai eficiente și valoroase, se pot obține concluzii prețioase cu privire la extinderea și consolidarea unor elemente de limbaj caracteristice pentru multe lucrări. Modalismul, cu variatele sale forme și accepțiuni reprezintă o trăsătură stilistică fundamentală în muzica românească, contribuind la aprofundarea unei ținute aparte, la acentuarea unui tonus particular ce se face tot mai distinct și auzit în ansamblul muzicii contemporane.

Înaintașii, armonizînd cîntecul popular sau cîntul liturgic au înclinat spre funcționalitatea modalismului armonic. Aici trebuie remarcată entropia minimă, stilistica modală unitară, ce distinge cele mai realizate pagini. Enescu a știut să imprime melosului său un climat modal considerabil lărgit și sintetizat, pe cît de subtil diferențiat pe atît de adecvat expresiei generale. Iar cei ce au slujit muzica autohtonă de-a lungul ultimelor patru decenii, pătrunzînd în structura intimă a intonațiilor populare, au știut și au căutat să lărgească mereu aria de cuprindere a fenomenului modal, incluzînd aici și universul modurilor bizantine, bine încetățenite pe aceste meleaguri. Se poate vorbi cu toată convingerea de un concept modal specific artei lui Paul Constantinescu. Exemplul poate cel mai strălucit, nu este singurul. Este expresia elocventă a unei tendințe întemeiate pe tradiție, pe structura gîndirii muzicale populare.

Din punctul de vedere al procedeelor, din nou, polifonizarea desfășurărilor sonore a venit în favoarea acțiunii. Consider că în multe cazuri se poate vorbi de prezența unui polimodalism melodic sprijinit pe o înnoită tehnică contrapunctică, pe un nou simț al rezultantelor armonice, pe o nouă exploatare a intervalicii primare cuprinsă într-un prototip modal cu funcții generatoare. Înzestrat cu aceste accepțiuni, modalismul pulsează cu vigoare în cele mai realizate lucrări ale compozitorilor noștri de toate vîrstele. Și aici se găsesc și premizele continuărilor.

★

Privind problema modală în ansamblul ei, trebuie să ne amintim faptul că există două domenii distincte, două categorii fundamentale diferite prin procesul prin care au luat ființă. Pe de o parte, tipologiile modale de obîrșie populară s-au cristalizat pretutindeni printr-un proces istoric foarte îndelungat, s-au esențializat în timp. Deoarece reprezintă mentalitatea și simțirea specifică a unei colectivități, modurile acestei sfere pot fi desemnate drept moduri organice. Pe de altă parte, cu deosebire în ultimele decenii, compozitorii și-au alcătuit singuri pe baze raționale, o seamă de structuri sonore — moduri, căutînd să obțină pe această cale mijloace noi și particulare de expresie, criterii funcționale în vederea realizării unor aspecte modale personale. Amintind conceptul lui Olivier Messiaen, țin să subliniez că mulțimea compozitorilor contemporani — care și-au alcătuit serii modale, moduri cu transpoziții limitate, moduri bazate pe diferite raporturi matematice, pe seria numerelor prime sau șirul fibonaccian — au făcut, tot în acest sens, nenumărate investigații. Toate acestea pot fi grupate în categoria modurilor obținute prin sinteza de excepțională dezvoltare în muzica ultimilor decenii.

Problema modală, văzută în ansamblul ei, are așadar două laturi. Diferite, însă nu neapărat antagonice. Mai mult chiar, există nenumărate puncte comune, de intersecție, paralelisme și momente de interinfluență și întrepătrundere. Partiturile recente demonstrează din plin mutații de procedee dintr-o categorie în alta, îmbogățiri reciproce.

Marea pondere pe care o ocupă astăzi modalismul în practica compoziției explică atenția deosebită ce i se acordă pe planul cercetării teoretice. În condițiile epocii contemporane, modalismul, în varietatea aspectelor sale pare a fi marele fluviu în care se adună undele năvalnice ale evoluției muzicii din ultima jumătate de veac și, desigur, unul din marile drumuri spre viitor.

Dar, înainte de toate, modalismul este doar un mijloc, o sumă de criterii și procedee spre ordonarea discursului muzical menit să transmită un filon ideatic, o acțiune, menit să emoționeze, să reprezinte frumosul în chip artistic. Modalismul — astăzi ca și întotdeauna de-a lungul tradițiilor sale — rămîne o modalitate, un ansamblu formal — constituit sau constituibil — de posibilități. Destinul său stă în mîinile compozitorului. Ei poartă și întreaga responsabilitate. Iar în cursul milenar al muzicii, noțiunea de mod va dăinui drept simbolul elementului fundamental, prim !

Concertul pentru flaut și orchestră de Liviu Glodeanu

de *Walter Mihai Klepper*

Liviu Glodeanu a debutat în creația muzicală cu o siguranță și maturitate puțin obișnuite pentru un tînăr de 20 de ani. Încă din primul opus — sonata I pentru pian — se fac observate calitățile sale dominante : simțul formei, concizie și pregnanță tematică, fantezie ritmică, scriitură instrumentală sobră. Desigur, primele lucrări vor suporta influențe stilistice ale unor compozitori mai apropiați de structura sa spirituală. (Întîi prin profesorul său M. Negrea, apoi prin muzica lui Bartók, Stravinsky, Schönberg, Messiaen). Dar, drumul este ascendent, pînă la concertul de flaut, Glodeanu compune foarte mult (2 sonate, 1 cvartet, muzică vocal-instrumentală, concertul pentru coarde și percuție, concertul pentru pian, Mișcarea simfonică, 4 cantate etc.), fiecare lucrare nouă devenind și o experiență valoroasă în dezvoltarea sa artistică.

Glodeanu este legat de tradiție. Muzica sa, deși surprinde uneori prin asperități sonore, este elaborată după principiul clasic al expunerii și dezvoltării tematice. Folosirea mijloacelor de exprimare contemporane îi dau însă o altă viziune asupra acestui principiu. Glodeanu apreciază fenomenul muzical în mod obiectiv, înlocuind efuziunile afective cu elementul lucid, rațional. Emoția este în permanență sub controlul gîndirii, care la rîndul ei o impulsionează prin prospețimea și noutatea raționamentelor. În felul acesta nu scapă din vedere nici unul din elementele ce concură la constituirea formei, dîndu-le de la bun început sarcini precise în contextul general. (Desigur, în reușitele sale este ajutat și de un simț natural al dimensiunilor și al proporțiilor). Urmărind cu pasiune *noul* în muzică, Glodeanu este preocupat de integrarea acestuia în mod funcțional în structura muzicii sale. Experimentul, prin urmare, nu rămîne o îndeletnicire abstractă, un joc rațional, ci, devine o necesitate spirituală indispensabilă procesului de creație.

Privit în această lumină, concertul pentru flaut și orchestră (scris la numai 4 ani de la debut), apare ca o lucrare ce încununează eforturile anterioare, marcînd totodată o primă etapă în creația compozitorului.

★

În elaborarea muzicii sale, Liviu Glodeanu s-a folosit la început de o tehnică de compoziție neoclasică. A încercat apoi să valorifice virtuțile sistemului dodecafonic, ajungînd în cele din urmă să îmbine unele aspecte ale acestuia cu teoriile modale ale lui Messiaen, într-o viziune proprie. Pentru Glodeanu, problema primordială se pare că nu o constituie găsirea materialului de bază — *serie, scară, mod* — ci mai degrabă, înglobarea unei *idei tematice inițiale* într-un sistem de organizare sonoră, rezultat din datele acestei *idei*. Există deci în organismul creației sale o interferență permanentă între „baza materială" și „suprastructură", de unde impresia unei iviri concomitente a acestora. *Scara (modul)* se va naște deci din *tema inițială* și va cuprinde în structura sa caracteristicile principale ale acesteia. La rîndul ei, urmînd un proces dialectic, *scara* (modul) devenită criteriu de *ordonare* și *organizare* se va manifesta ca atare în definitivarea *ideii tematice inițiale*.

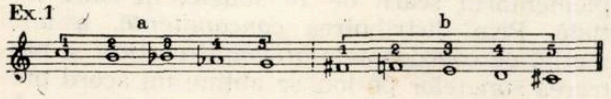
Elementul pur rațional, intervine deci, în momentul fixării într-o formă sintetică — *scara de sunete* — a materialului sonor de bază. Aici,

Glodeanu ține cont, în principal, de doi factori : 1 — funcționalitate în cadrul unui sistem tonal lărgit, 2 — includerea unor elemente caracteristice ale folclorului, în structura materialului de bază (celule motivice concentrate, ritmuri variate, intervale specifice).

★

Scara pe care Glodeanu o folosește în concertul de flaut, se compune din două secțiuni melodice simetrice, a cîte 5 sunete descendente.

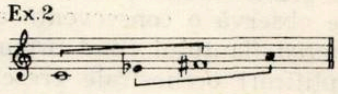
Ex.1



În lumina teoriilor lui Messiaen, aceste două secțiuni ar constitui : prima (a), *modul,* iar a doua (b), *complementarul.* Făcînd o comparație cu *scara diatonică,* se observă însă o serie de analogii. *Modul* de 5 sunete descendente, poate fi considerat un tetracord minor, în care succesiunea intervalică si bemol — si becar ar avea funcția unei trepte mobile. Organizarea scării, pe baza a *două secțiuni simetrice,* constituie de asemenea o trăsătură specifică a scării diatonice. Totuși, scara completă a lui Glodeanu *nu are caracter diatonic.* Ce s-a întîmplat ? Relația de cvintă perfectă, existentă între tetracorduri în scara diatonică, a fost înlocuită de Glodeanu cu o relație de cvintă mărită, în scara sa. Aceasta a provocat o modulație în interiorul scării, ceea ce a făcut ca structura intervalică să primească un caracter cromatic. Cele două centre tonale ale *modului* și *complementarului* (Do, respectiv Fa diez), fiecare cu sens armonic unic, se vor uni în scara completă într-o *axă tonală* (Do-Fa diez), cu sens armonic neutru. Deosebirea aceasta de caracter și structură dă posibilitatea compozitorului să opereze cu două entități : una diatonică cu *centru tonal* (modul și complementarul) și una cromatică cu *axă tonală* (scara completă).

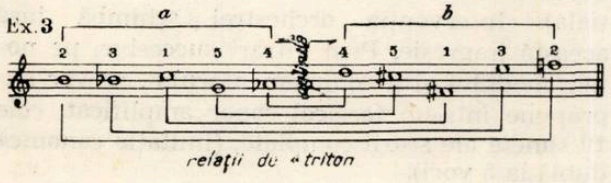
Considerațiunile asupra *materialului sonor de bază,* se pot încheia cu constatarea că cele două sunete ce determină *scara completă* pînă la totalul cromatic *(mi bemol-la),* constituie complementarul axei tonale.

Ex.2



După cum am arătat, Glodeanu își organizează *materialul sonor de bază* în funcție de structura unei *idei tematice inițiale.* Să cunoaștem această *idee* în concertul de flaut :

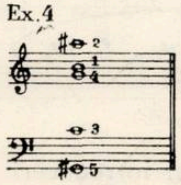
Ex.3



Iată că trăsăturile principale ale scării complete, se regăsesc și în *ideea tematică inițială.* Atît simetria (deși într-un alt aspect), cît și relația de cvartă mărită (cvintă micșorată), sînt prezente între cele două secțiuni. Din punct de vedere al formei, *ideia tematică inițială,* se supune legilor de construcție melodică. Ea prezintă un *antecedent* (a) și un *consecvent* (b), acesta din urmă fiind o variație a antecedentului), iar ambele celule cadențează prin *rezolvări sensibile* (sol-*labemol* și mi-fa). (În cadrul dezvoltărilor ulterioare, rezolvările sensibile se vor face în funcție de cerințe armonice, în ambele sensuri : suitor și coborîtor).

Armonia va fi dedusă și ea din structura ideii tematice inițiale. În funcție de dispunerea verticală a *modului* (de regulă într-o înfățișare motivică), se va obține diferențierea tensiunii și culorii armonice.

Ex.4



★

Cele două părți ale concertului de flaut, deși contrastează pe planul dinamicii și al expresiei, sînt înrudite în arhitectonica formelor.

În ambele se observă :

a) O structură tripartită (A, B, A).

b) Realizarea travaliului tematic prin variații libere și continue.

c) Permanența *fascicolelor sonore* — și a *secvențelor motivice ostinate.*

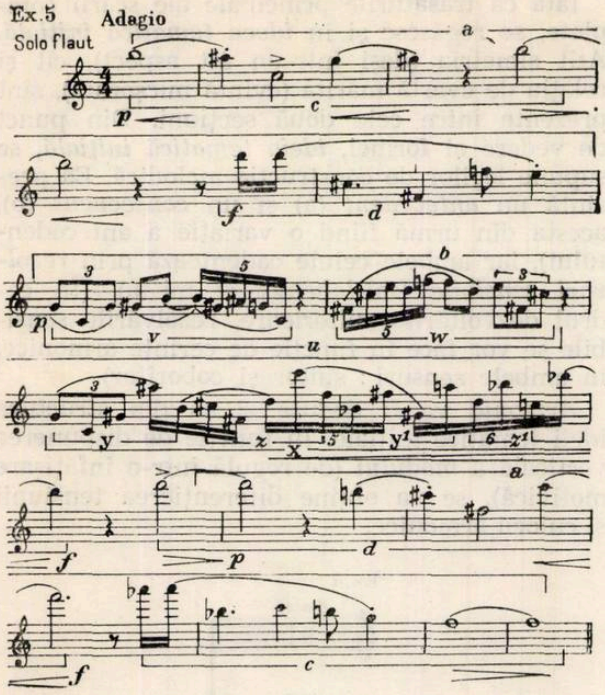
Structurile tripartite nu se vor baza însă pe ideea clasică de *contrast al planurilor expresive.* Deci, în locul temelor pregnante, cu structuri simetrice, apare *dezvoltarea tematică continuă.* Privit în această lumină, folosirea tehnicii variaționale se impune parcă de la sine. *Fascicolele* — ca și *ostinatourile sonore* (armonice, melodice), au o importanță structurală în cadrul discursului, deoarece constituie pilonii principali de susținere a întregului edificiu sonor.

Partea I-a — Adagio — cu un pronunțat caracter liric — meditativ — dar și dramatic, are ceva din modul de depănare a *doinei.* Cele 3 secțiuni principale, cuprind, într-o judicioasă distribuire, tot atîtea momente expresive mari. În prima secțiune se expune *materialul tematic principal* și se crează acumulări expresive prin două variații distincte. În secțiunea mediană alte două variații aduc noi elemente tematice, iar în secțiunea a treia, se reiau într-o nouă gradație dinamică, variațiile primei secțiuni.

Mișcarea debutează cu un recitativ foarte expresiv al flautului solist, ce va avea rolul unei *teze* muzicale ale primei părți.

Ex.5 Adagio

Solo flaut



Analiza acestei introduceri ne dezvăluie numaidecît calităţile de *constructor* ale lui Glodeanu. Echilibrul, unitatea şi frumuseţea melodică a recitativului, sînt asigurate de organizarea ireproşabilă a formei. Schema este clasică : expunere, dezvoltare, reexpunere (a, b, a).

Expunerea (a). Ideia tematică iniţială primeşte conturul unei fraze melodice ce are un echivalent (c) şi un consecvent (d).

Dezvoltarea (b). Conform legilor dezvoltării, materialul din expunere este supus unei *tratări, amplificări* şi *dinamizări.* Se obţin astfel două fraze melodice noi. Prima *(u),* formată dintr-un antecedent *(—) (tratarea* liberă a notelor propoziţiei *c* din expunere) şi un consecvent *(w) (amplificarea* prin citire în oglindă a antecedentului, dar pe baza notelor propoziţiei *d* din expunere). A doua *(x)* în care se procedează la *dinamizarea* lui *u,* prin secvenţare motivică (y—z, y^1—z^1) şi accelerare ritmică (3—4—5—6 note pe fiecare timp).

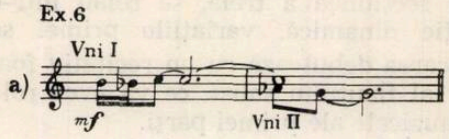
Reexpunerea (a) se face prin substituirea notelor propoziţiilor melodice din expunere. (Păstrînd acelaşi contur melodic, propoziţiile îşi schimbă notele între ele).

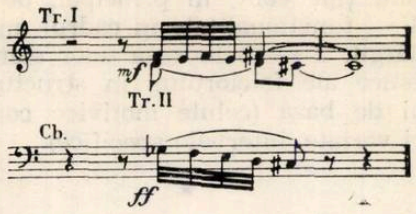
Notele din cezură şi cadenţă, *si* şi *fa,* formează un interval de cvartă mărită, ce stabileşte *axa tonală* a recitativului.

După *teza* expusă de flaut, orchestra prezintă o *antiteză,* pe baza aceluiaşi material sonor, dar cu caracteristici structurale contrastante.

Iată cele 3 motive principale ale antitezei :

Ex.6





Motivul *a* şi *b* sînt o variaţie a primei celule (a) a *ideii tematice iniţiale,* iar *c* aduce complementarul scării de 10 sunete, în stare iniţială. Prin distribuirea *concomitentă,* a unui motiv, pe coordonatele *orizontal-vertical* şi păstrarea sunetelor pe loc, se obţine un acord prelung, ce capătă expresia unui *fascicol sonor.* În ceea ce priveşte travaliul orchestral, trebuie amintit un procedeu contrapunctic, dominant în întregul concert : *imitaţia canonică.* Utilizarea atît de frecventă a acestui procedeu, se explică prin cerinţe de ordinul *formei. Imitaţiile canonice* folosind *elemente tematice scurte, pregnante,* dau posibilitate discursului de a se dezvolta într-o mare variaţie de aspecte. Avînd la dispoziţie *tocmai* un asemenea material tematic, Glodeanu exploatează la maximum posibilităţile de obţinerea unor „perpetuum mobile" sonore, cu ajutorul acestui procedeu. Sînt demne de admirat, atît cunoştinţele sale în domeniul contrapunctic, cît şi „rezervele", parcă inepuizabile, de idei şi fantezie.

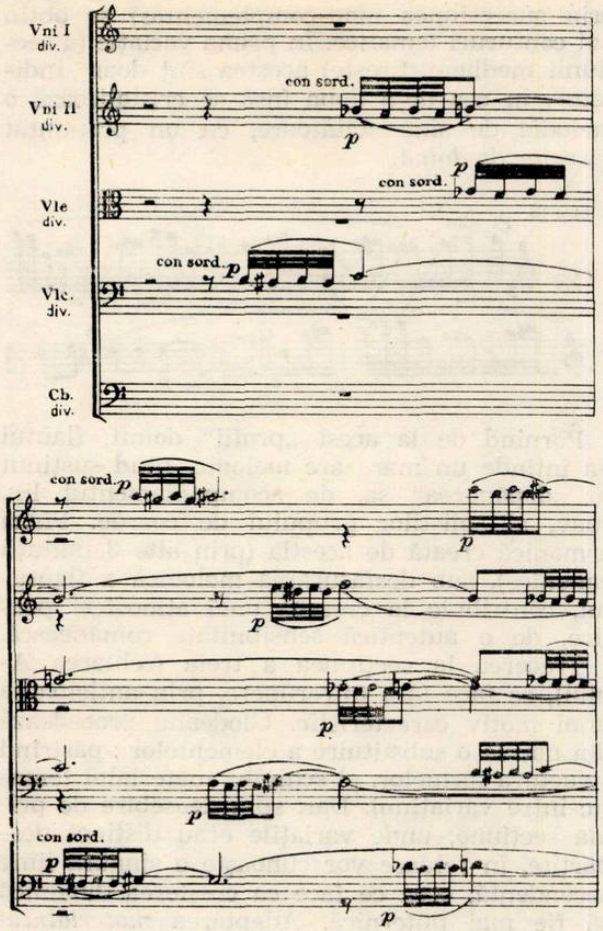
Deci, pe de o parte, flautul, susţinînd elementul liric prin *dezvoltări melodice,* pe de alta, orchestra, cu sarcini principale dramatice, duse la îndeplinire cu ajutorul *dezvoltărilor motivice* (fascicole sonore, ostinatouri melodice, armonice etc.).

Alternanţa flaut-orchestră, stabilită în cadrul expunerii, va fi păstrată şi în organizarea variaţiilor.

În cadrul primei secţiuni (A), vom asista astfel la o frumoasă dezvoltare a materialului tematic. Elementele noi, adăugate continuu discursului muzical, vor apare pe nesimţite, *fără ostentaţie sau efort vizibil,* surprinzîndu-se numai prin acumulări expresive.

Urmărind planurile dinamice ale celor 3 momente din prima secţiune (A), (expunere + 2 variaţii), se observă o consecvenţă a structurilor : *expunerea* flautului fiind urmată invariabil de amplificări orchestrale crescînde. Asistăm de fapt la trei „relansări" în spaţiul sonor a aceleiaşi *idei,* în care potenţele expresive se îmbogăţesc prin fiecare nouă „lansare". Prima variaţie pare la început o repetare a expunerii tematice, deoarece flautul readuce neschimbat capul temei din *expunere* (ideia tematică iniţială). Intervenţia orchestrei schimbă însă această impresie. Prin intrări succesive, pe notele modului şi a complementarului, se vor suprapune într-un fascicol sonor amplificat, cele 10 sunete ale scării complete. (Imitaţie canonică dublă la 5 voci).

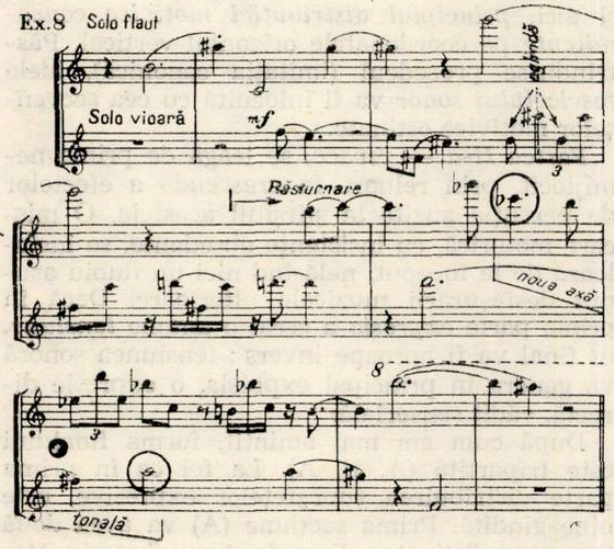
Ex. 7



La fel ca în expunere, acumularea armonică, prin fascicol sonor, se întrerupe brusc, făcînd loc variației următoare.

Aceasta debutează printr-un dialog al flautului cu vioara solo. (Punctul de plecare, va fi din nou, capul temei din expunere).

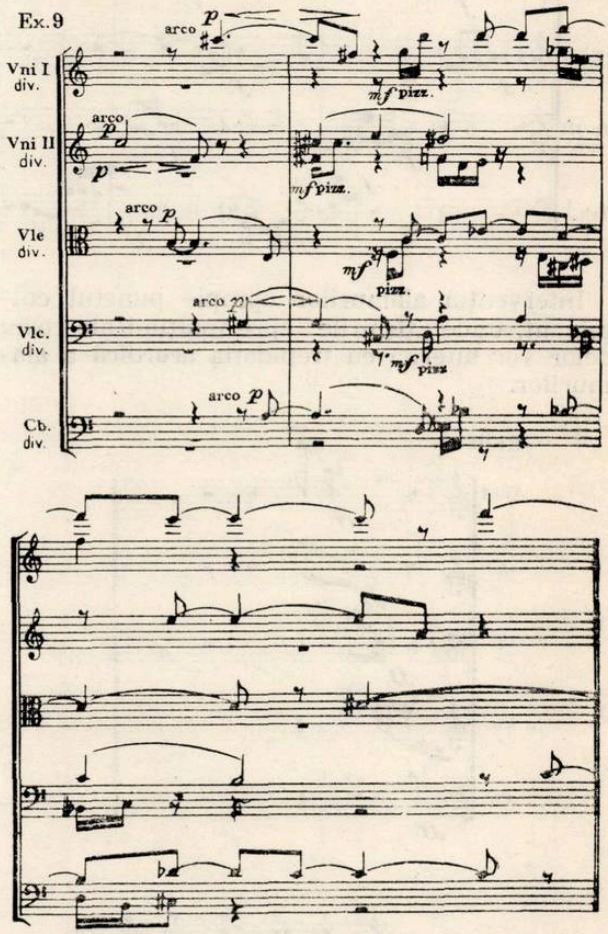
Ex. 8 Solo flaut



Atît la flaut cît și la vioară, se remarcă o desfășurare în oglindă a temei. La flaut prin răsturnarea intervalelor, la vioară prin recurență și răsturnare. Aplicarea acestor procedee contrapunctice nu este întîmplătoare, ci are scopul precis de a obține o modulație armonică. Cum ? Prin răsturnarea intervalelor, au apărut în discurs, pentru prima oară cele două sunete ce completează *scara de 10* pînă la totalul cromatic (mibemol—la). Cum împreună formează o nouă *axă tonală*, au atras în cîmpul lor de gravitate restul sunetelor.

A doua secțiune a variației aduce o nouă imitație canonică la grupul coardelor. (Dublă, în oglindă, la 5 voci).

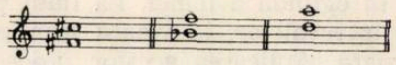
Ex. 9



În cadrul primei secțiuni, această variație are o importanță deosebită. Discursul va fi amplificat, fiind obligat să cucerească noi cîmpuri tonale, să sporească tensiunea sonoră și implicit, să ajungă la un punct culminant.

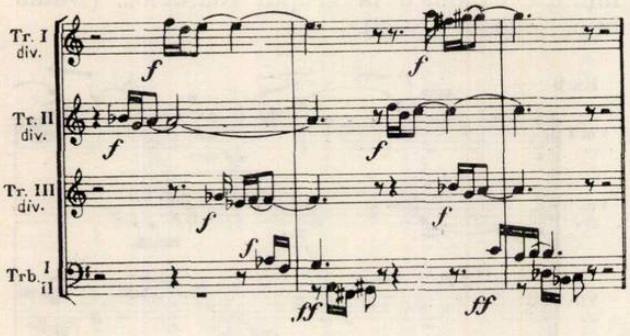
Principiul, după care se vor realiza aceste deziderate, este clasic. Prin *secvențare* melodică se ajunge atît la amplificare sonoră cît și la modulații armonice. Distribuirea motivică concomitentă pe cele două coordonate, orizontal-vertical, asigură desfășurarea discursului în cadrul unei *funcționalități*, în care relația de tonică-dominantă (cuprinsă în *mod*), determină raporturile armonice. Astfel, cele trei *secvențe* ale grupului de coarde vor parcurge pe rînd următoarele cîmpuri tonale :

Ex.10



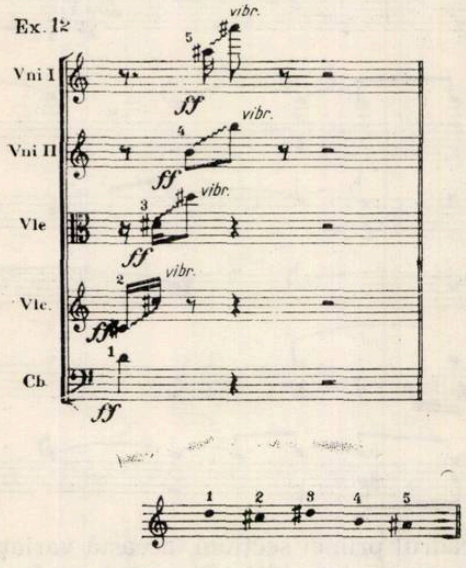
Ajuns în acest punct, secvențarea este continuată (tot prin imitații canonice) de grupul alămurilor (care preiau motivul secund a celei de a doua voci canonice ale corzilor — de fapt *oglinda* primei, transformată ritmic), modulația făcîndu-se aici direct prin relația de dominantă : la—re (tr. 2 a).

Ex.11



Intervenția alămurilor apropie punctul culminant, unde „țîșnirile" spre înălțimi ale coardelor vor alterna cu trepidația acordică a alămurilor.

Ex. 12

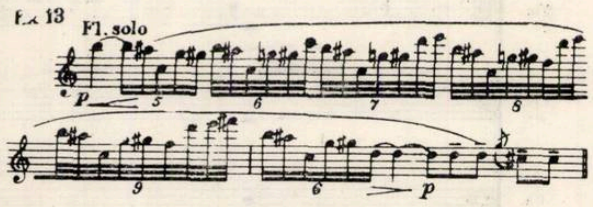


De remarcat că motivul *a* al grupului orchestral (ex. 6), care a marcat, prin intrarea sa pe „verticala", intervenției orchestrei (ex. 9), apare și în încheiere în acea „țîșnire" a coardelor. Consecvența merge și mai departe : dacă la început *rezolvarea sensibilă* a fost *suitoare* (sol diez—la), încheierea se va face prin una coborîtoare (si—sibemol).

Odată cu variația a doua, s-a încheiat și prima secțiune (A) a primei părți.

Dacă în prima secțiune (A), discursul a fost eșalonat în „valuri", contrastul va fi obținut în cea secundă (B) printr-o desfășurare „plană" a acestuia. Prin folosirea „în bloc" a celor 10 sunete ale scării complete, (nu ca pînă acum prin succesiunea mod-complementar) se obțin noi contururi tematice. În prima variație (a secțiunii mediane, firește) acestea sînt doar „indicate", în cea de-a doua însă se cristalizează o melodie de sine stătătoare, cu un pronunțat caracter de *doină*.

Ex. 13



Pornind de la acest „profil" doinit, flautul va întinde un mare arc melodic, fiind susținut în „depănarea" sa, de acompaniamentul lin, suav, al soliștilor grupului de coarde. Pînza armonică creată de aceștia (prin alte 3 imitații canonice), sub desfășurarea melodică a flautului, contribuie la crearea unei atmosferi poetice, de o autentică sensibilitate românească.

Trecerea la secțiunea a treia (reluarea A-ului), se face fără întrerupere, prin anticiparea unui motiv caracteristic. Glodeanu procedează din nou la o substituire a elementelor : păstrînd structura formelor, el schimbă materialul tematic între variațiuni. Dar, spre deosebire de prima secțiune, unde variațile erau distinct despărțite, în reluare vor cunoaște o singură linie ascendentă, ceea ce face ca creșterea dinamică să fie mai puternică. Adaptarea *materialului* unei variații la *spiritul* celeilalte, duce în fapt la apariția unor noi variații cu spirit și contur propriu.

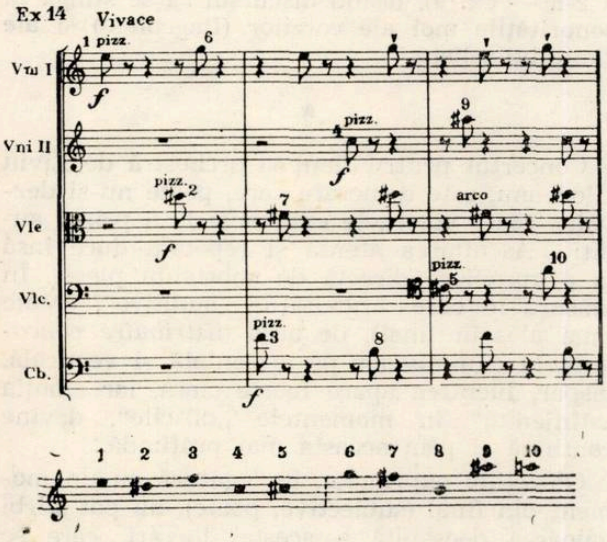
După cum am arătat la început, partea II-a, va transpune pe un alt plan dinamic-expresiv, tematica de bază a concertului. Punctul de plecare îl va constitui aceeași *idee tematică inițială* (ex. 3). Experiența dobîndită de compozitor în organizarea materialului sonor din prima parte, va fi valorificată în condiții noi în partea secundă. Pe primul plan se va situa și aici, *principiul distribuției motivice concomitente* pe coordonatele orizontal-vertical. Păstrîndu-se procedeul (imitația canonică), ideia *fascicolului sonor* va fi înlocuită cu cea secvențelor motivice ostinate.

Partea II-a — vivace, se leagă de prima nemijlocit, prin reluare *în crescendo* a efectelor de percuție auzite la sfîrșitul acesteia. O mișcare motorică, cu insistențe obsedante, se instalează de la început, nelăsînd nici un dubiu asupra desfășurării muzicale ulterioare. Dacă în prima parte *expresia* a creat o anume *tensiune*, în final va fi aproape invers : tensiunea sonoră va genera în principal expresia, o expresie directă, vădit sensorială.

După cum am mai amintit, forma finalului este tripartită (A, B, A). La fel ca în prima parte distribuirea suprafețelor expresive, este bine gîndită. Prima secțiune (A) va avea două momente distincte : *dinamic* și *quasi static*. *Mo-*

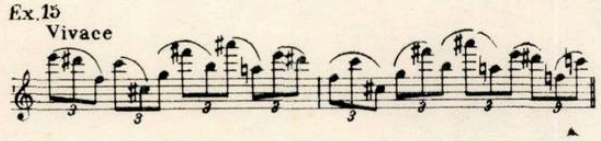
mentul dinamic va fi realizat dintr-un ciclu de patru *secvenţe motivice ostinate*. Prima o constituie chiar introducerea de percuţie deja amintită, care face în acelaşi timp şi pregătirea ritmică pentru cea secundă. Aceasta, pe cît de simplă pe atît de ingenios realizată, foloseşte din nou procedeul *distribuţiei motivice concomitente*. Cele 5 voci ale corzilor prezintă fiecare cîte un interval, format din cîte un sunet al celulelor *a* şi *b* a *ideii tematice iniţiale*. (1—6, 2—7, 3—8, 4—9, 5—10). Se naşte astfel *motivul* tematic principal al finalului.

Ex 14 Vivace



A treia *secvenţă ostinată* va aduce în competiţie instrumentul solist, care prezintă motivul într-o succesiune de *triole*.

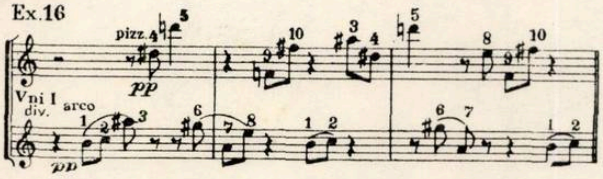
Ex.15 Vivace



(În acelaşi timp *ostinatoul doi*, se va auzi neschimbat la alămuri).

A patra *secvenţă ostinată*, readuce în întrecere grupul corzilor, care reia *motivul* iniţial „răsturnat". (Un canon dublu la două voci. De remarcat „circulaţia" motivului între cele două voci).

Ex.16

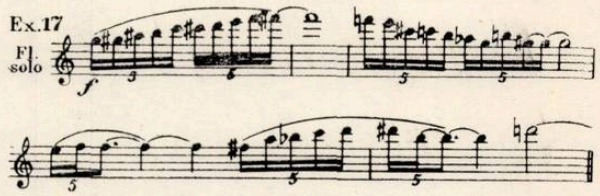


Iureşul dezlănţuit de succesiunea *secvenţelor motivice ostinate*, va duce la o culminaţie firească, ce va marca sfîrşitul *momentului dinamic*. Acţiunea însă, nu se întrerupe, deoarece *momentul „quasi static"*, ce urmează, nu schimbă „datele" materialului, ci numai ritmul său de evoluţie. Acelaşi *motiv* va fi „extins" pe suprafeţe mari în 3 planuri suprapuse : la o parte din corzi, în note lungi de flageolete, la flaut, cu intervale răsturnate şi în efect de frullato, iar la suflători, pian şi restul coardelor, printr-o „circulaţie", a motivului „desfăcut" în accente neregulate. (Asistăm parcă la un fel de „reproecţie" cinematografică, făcută cu încetinitorul). Evoluţia aceasta lentă, va fi întreruptă de două ori cu cîte un fragment din secvenţa ostinată de percuţie din *momentul dinamic*, ceea ce asigură „necesarul" de contrast în cadrul *momentului static*. Senzaţia aceasta de „nehotărîre" şi „relaxare", va fi curmată prin reluarea „ostilităţilor" într-o nouă declanşare dinamică, ce va marca şi debutul secţiunei mediane (B).

Ca „schemă", partea mediană reeditează de fapt cele două momente anterioare. Dar ele vor fi acum mult mai ample, mai diversificate şi ceea ce este esenţial, vor primi o „suprastructură" tematică. (Din această cauză, prima secţiune (A) ne apare mai mult ca o mare introducere pentru partea mediană). Instrumentul solist, care în prima secţiune a avut doar un rol *obligat*, va fi pus acum mai bine în valoare.

Pentru „îmbogăţirea" tematică din secţiunea mediană, compozitorul nu va mai folosi *ideia tematică iniţială*, ci va apela la materialul sonor de bază (*mod, complementar, scara completă*). La fel ca în prima parte a concertului, temele se profilează aici, atît din succesiunea mod-complementar cît şi din ansamblul notelor scării complete. Astfel, în structura discursului orchestral va apare de la început o celulă motivică ce prezintă *modul* în stare iniţială (vezi ex. 6 c.). Introducerea acestui motiv are ca scop pregătirea intervenţiei flautului.

Ex.17



Această temă va fi apoi amplificată şi frumos „imitată" de trompetă în surdină. Orchestra trece pe planul secund, rezumîndu-se la intervenţii scurte, eşalonate pe întreaga întindere melodică a flautului. Natura *ostinată* a acestor intervenţii (în care motivul de bază din prima secţiune, alternează cu cel ce reprezintă *modul* în stare iniţială), face ca spiritul *momentului dinamic* să persiste în desfăşurarea discursului. În continuare, „dezbaterea" se va duce pe baza „datelor" momentului *quasi static*. Apare din nou, atît mersul în note lungi de flageolete a corzilor (grave), cît şi intervenţia în accente ritmice ale suflătorilor. Peste acest *fond*, corzile înalte preiau într-o formulă ostinată capul temei prezentată înainte de flaut (ex. 17), prin intrări imitatorii, figurări, efecte de glisandi ponticello. Aglomerarea aceasta de

voci, armonii și ritmuri, crează o „agitație" de tip aleatoric. Partea mediană se apropie de sfîrșit. Trecerea la secțiunea a 3-a (reluarea A-ului), nu va mai fi bruscă, ci pregătită de o nouă intervenție melodică a flautului. El va prezenta, în reprize, două aspecte din partea I-a a concertului. Întîi, capul temei recitativului (ex. 5), apoi un fragment doinit din secțiunea mediană. Prezența, însă în acompaniamentul orchestral a celulelor motivice ostinate, face ca spiritul muzicii *finalului* să domine.

În secțiunea a 3-a „reexpunerea" materialului din prima, va cunoaște destule modificări. *Secvențele motivice ostinate,* nu vor reapare, nici în ordinea, nici în înfățișarea lor inițială. Compozitorul procedează atît la *augmentarea* unor *secvențe ostinate,* cît și la *comprimarea* altora ; renunță la linia dinamică ascendentă, în favoarea unor alternanțe scurte *static-dinamic ;* colorează discursul cu efecte instrumentale întrebuințate în partea mediană (glissandi, ponticello) ; atribuie percuției o pondere mai mare. Toate aceste modificări, aduc un spor de expresie față de „expunerea" ; „augmentările" imprimă o ușoară notă lirică, iar expunerea *motivului* ostinat în punctul culminant într-un puternic unison orchestral, mărește dinamismul secțiunii. Totuși, această „reexpunere" nu reușește să convingă pe deplin, adică, să aducă acel plus de interes atît de necesar unei reveniri. Explicația vine parcă de la sine : neexistînd o *profilare tematică* în prima secțiune, compozitorul s-a lipsit singur (voit sau nevoit), de elementul de *substanță,* ce ar fi sporit interesul unei reveniri. Virtuțile „datelor" din „expunere", au fost de fapt epuizate înainte de a ajunge la „reexpunere" : odată prin expunere însăși, apoi prin aportul adus, în planul secund, la discursul secțiunei mediane. Revenirea asupra acelorași „date", chiar în formă schimbată, înseamnă o supralicitare a materialului, la care acesta — subiectiv — nu mai rezistă.

Dar, concertul nu s-a terminat aici. Compozitorul, mult prea angajat în acest concert, pe filonul liric, simte nevoia unei încheieri sobre, reținute. Pentru aceasta el readuce neschimbat un fragment liric din partea întîia, (Dialogul flautului cu vioara solo — începutul variației a 2-a — ex. 9), lăsînd discursul să se stingă în sonoritățile moi ale corzilor (flageolete) și ale flautului solist.

★

Concertul pentru flaut și orchestră de Liviu Glodeanu, este o lucrare care, poate nu-și dezvălue toate potențele expresive la o primă audiție. Ascultarea atentă și repetată duce însă la o apropiere directă de substanța piesei. În măsura în care dificultățile „auditive", create (mai ales în final), de acea *distribuire concomitentă* a motivelor pe orizontală și verticală, dispar, lucrarea apare foarte clară, iar emoția „stînjenită" în momentele „dificile", devine continuă și prin aceasta mai profundă.

Obiecțiile exprimate, în legătură cu un moment din final (subiective, poate), nu pot știrbi valoarea deosebită a acestei lucrări, care se înscrie în contextul muzicii concertisticii românești, ca o certă realizare.

„Sonata pentru două viole“ de Myriam Marbé

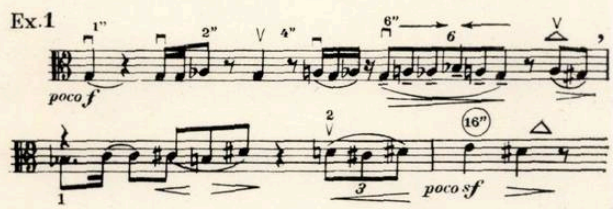
(premiuI II la Concursul internaţional de la Mannheim)

de I.-V. Pandelescu

În octombrie 1966 Myriam Marbe a fost distinsă, în cadrul celui de al V-lea Concurs internaţional pentru compozitoare de la Mannheim, cu premiul al II-lea pentru *Sonata pentru două viole*. Succesul este relevabil. Concursul a beneficiat de clauza anonimatului, iar în juriu s-au aflat reputate personalităţi muzicale ca Nadia Boulanger, Marcel Mihalovici, Sir Jack Westrup, Zofia Lissa etc. Am ascultat sonata în interpretarea valoroşilor violişti ai Filarmonicii noastre, George Popovici şi Valeria Sadoveanu. Este o lucrare a cărei bogată substanţă muzicală se înscrie în sfera unui lirism nostalgic exprimat cu un gust rafinat.

Lucrarea, concisă, are trei mişcări : *Prolog, Arie, Epilog*. Compozitoarea foloseşte anumite structuri polifonice cum sînt canonul, fuga, passacaglia, într-un spirit pe care am avea dreptul să-l numim, în chip paradoxal, aşa cum vom vedea... antipolifonic. Într-adevăr, în canonul ce reprezintă partea I-a (Prolog) aflăm anumite libertăţi. Astfel, tema lirico-dramatică

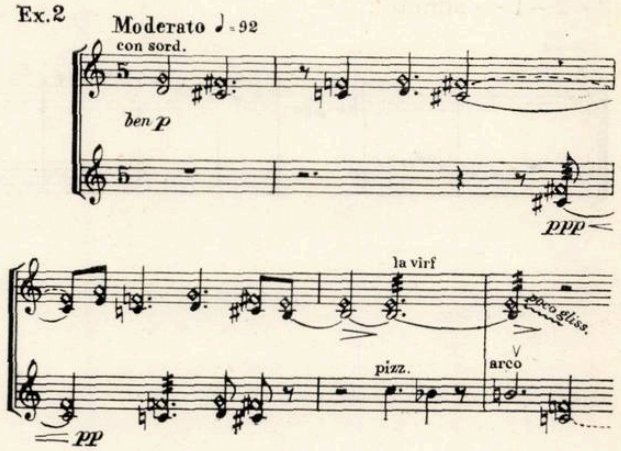
Ex.1



(alcătuită din sunete foarte apropiate, ce realizează zone de total cromatic), nu este încadrată în măsuri riguroase, ci în unităţi de timp mai elastice, mai laxe. De aici caracterul aleatoric al intervenţiilor celor două instrumente. Ca o consecinţă, structura canonică se estompează.

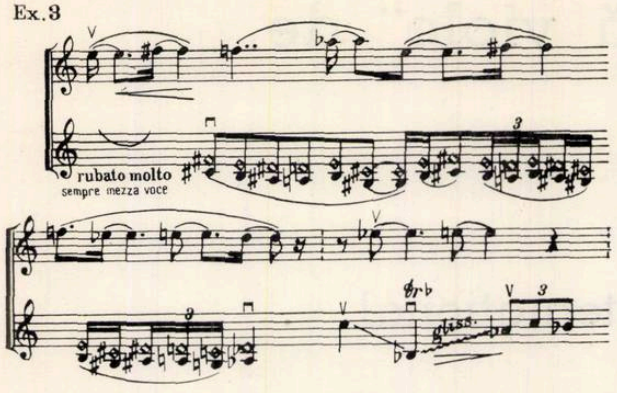
Partea a doua „Aria“ este ca structură o fugă. Principiul imitativ e păstrat dar tema desfăşurîndu-se pe o suprafaţă amplă, prezentată cu o anumită „îngînare“ eterofonică la care participă cea de a 2-a violă

Ex.2



îşi pierde pregnanţa specifică necesară unei teme de fugă, cîştigînd în schimb într-un alt domeniu expresiv, acela al cîntecului doinit — de unde şi titlul — *„ARIA“*. În a doua secţiune a „Ariei“ intervine şi un element cu caracter improvizatoric, cu înălţimi determinate dar cu libertăţi ritmice, ce readuc în scriitură aspectul aleatoric (ne referim la ritm). Climatul nostalgic care, în Prolog îşi găsise o exprimare mai sobră şi, prin ciocniri acordice, se învecina uneori cu dramatismul, — în partea a doua evoluează spre înseninare, datorită şi transfigurării poetice favorizată de sonorităţile diafane (flageolete) din registrul înalt :

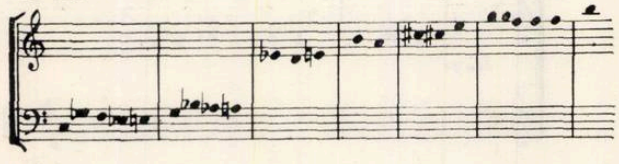
Ex.3



Dacă *forma* polifonică nu mai este evidentă datorită transformărilor suferite de temă, se păstrează însă un *specific* polifonic. Însăși libertatea în stabilirea relațiilor verticale dintre voci (fie între două linii melodice cu unități ritmice nedefinite, fie în suprapunerea unei structuri măsurate cu alta liberă, rubato ca în ex. 3) asigură o *independență* — dar nu o *izolare* orizontală — între cele două instrumente intervenind un continuu proces să-i spunem de emulație.

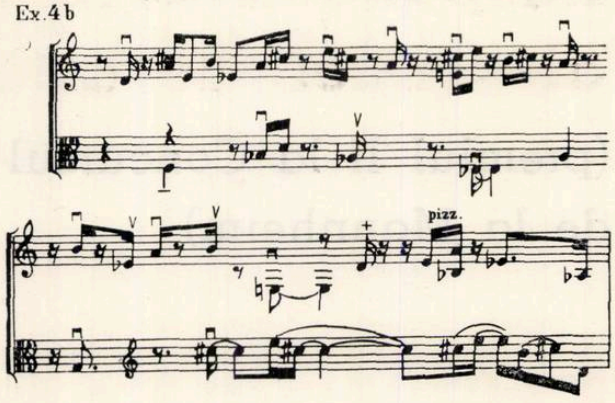
În ultima parte, *EPILOG*, forma este cea de Passacaglie, cu specificul ei de acumulare sonoră și dinamică, pe baza repetării unui bas fix. Datorită însă valorilor sale mai mari, distanțate, (basul) se va pierde ca melodie, continuitatea sa (așa cum apărea în prima-i expunere monodică) dispărînd odată cu intervențiile celorlalte voci. De fapt nu se poate vorbi de voci propriu-zise — ci de grupuri de 5—4—3—2—1 — sunete :

Ex.4a



cu structuri ritmice proprii ce se repetă în periodizări variate și care se dispersează printr-o repartizare inconsecventă între cele două instrumente,

Ex.4b



După un canon de culori (timbre și nuanțe) pe unison, Sonata se încheie cu un ecou al primei părți, din ce în ce mai pierdut, mai depărtat.

Alegerea acestui duo instrumental a fost determinată de nota de gravitate, de profunzime a muzicii, timbrul specific al violei reprezentînd un potrivit corespondent sonor. Mai puțin spectaculos, mai puțin strălucitor, instrumentul își are totuși resursele sale coloristice, pe care compozitoarea le-a exploatat în chip subtil.

Cu unele excepții, substanța muzicală a Sonatei are ca notă dominantă un anumit lirism interiorizat. Myriam Marbe apare în această lucrare o muziciană romantică, o romantică... întîrziată. Ce bine !

Este indiscutabil cea mai bună producție a compozitoarei — ceea ce și legitimează prețuirea de care s-a bucurat la Concursul de la Mannheim. Subliniem interpretarea de calitate dată de artiștii amintiți.

Răspunderi actuale ale criticii de artă

de Liliana Firea

Evoluția paralelă a creației artistice și a gîndirii teoretice contingentă ei a fost din totdeauna motivată de o comună necesitate de a face explicit — cu modalități specifice — mesajul lăuntric al creatorului, în indisolubila sa corelație cu lumea și epoca sa. O scurtă privire istorică (dacă ne referim numai la muzică, de la anticii elini și pînă la teoreticienii specializați ai secolului nostru) verifică acest adevăr, fie că cele două decenii se întrunesc în una și aceeași personalitate, fie că artistul și teoreticianul evoluează independent, fie că tratarea problemelor este de natură profesională sau speculativă, filozofică.

În decursul dezvoltării lor în timp au devenit tot mai distincte și s-au particularizat, ca domeniu și ca criterii de abordare a fenomenului artistic, cele două ramuri, istorică și estetică, ale activității teoretice artistice. Desigur, cu o mai accentuată aparență în primul dintre sectoare, implicațiile sociale, corespondențele stabilite cu planul general al vieții și culturii colectivității și în cadrul acesteia, cu forțele sociale promotoare ale noului, răzbat deopotrivă în activitatea estetică, determinîndu-i îndeobște pozițiile de principiu ; faptul devine cu atît mai stringent necesar atunci cînd, exprimată de la nivelul teoretic superior al filozofiei culturii, cugetarea estetică este chemată să reflecte viziunea fundamentală a exegetului asupra lumii și societății.

Vorbind despre pătrunderea în opera istorică sau critică a realităților sociale, trebuie fără îndoială avută în vedere reversibilitatea procesului, adică acțiunea educativă și de stimulare spirituală a respectivelor opere asupra mediului social, capacitatea de a forma și călăuzi opiniile, dar mai ales aceea de a sluji celor mai viabile și înnoitoare idei ale momentului istoric dat.

Răspunderea ce revine teoreticianului de artă în condițiile culturii socialiste din țara noastră este, în toate direcțiile, aceea de interpretare a istoriei, de orientare a creației și de promovare și acreditare a acesteia pe plan social, de o însemnătate primordială. Se spune în acest sens în cuvîntarea tov. Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R., la întîlnirea cu oamenii de cultură și artă : *„Un rol deosebit revine criticii noastre literare și artistice, care este chemată ca, prin dezbateri principiale, libere, să îndrumeze creația literar-artistică, să sprijine și să promoveze acele tendințe și acele opere care exprimă realitățile și ideile înaintate ale societății noastre... În analizarea tuturor operelor de literatură și artă trebuie să pornim de la concepția noastră despre lume și societate, de la învățătura marxist-leninistă“.*

Pînă la un anumit punct, activitatea istorică și critică pe tărîm muzical nu comportă o strictă delimitare, probleme esențial diferite de acelea ce se pun în alte domenii de artă. (Subînțeleg aici faptul că specificul acestei arte, abstracția substanței sale, evanescența ei ca reprezentare sonoră, compensate de modul cel mai direct și „nud“ de comunicare și influențare a psihicului, condiționează totuși profilul disciplinelor teoretice, ce-i sînt aferente).

Pentru început, aș arăta că rolul istoriei și criticii, aici ca și oriunde, este dublu : pe de o parte, *funcția activă* de intermediar între creația artistică și masa publicului (cu adresă uneori specială oamenilor de profesie) ; pe de altă parte, *funcția „istorică“* de complement al creației, în sensul că o relevă — și totodată o fundamentează — teoretic și astfel i se asociază inevitabil în patrimoniul general al culturii, alcătuind laolaltă, în perspectiva timpului, un fenomen unic de spiritualitate. În atingerea acestor țeluri, problemele ce se impun conștiinței profesionistului în societatea noastră contemporană, sînt desigur multiple. Una din cele mai importante mi se pare a decurge din faptul că raportul, între latura creatoare, interpretativă și cea explicativă, istoric-analitică a gîndirii istorice sau critice se profilează în prezent pe fondul unei principialități înalte, izvorîtă din profunda însușire și aplicarea consecventă, pătrunzătoare, complexă a esteticii științifice. A determina, de pildă, în lumina acestor noi cerințe, aportul realist al unei opere muzicale și tot astfel, a deosebi exprimarea autentică și de esență, de ceea ce e artificial, gratuit, minor, reprezintă întreprinderi ce depășesc uzanțele arbitrarului „critic“ scolastic și suficient, reclamînd exegetului resurse superi-

oare, nu numai de receptivitate și inteligență artistică, dar și de clarviziune teoretică și discernămînt critic. S-a denunțat pe drept cuvînt, într-un articol apărut în Gazeta literară, așa-numita „critică pedestră", care, mulțumindu-se „a confrunta opera cu viața" apare ca „infirmă, incompletă, fără autonomie" (articolul *Canoane critice?* de Mihai Ungheanu, în *Gazeta literară*, nr. 9, 3 martie 1966). Nu rezultă de aici că în emiterea judecăților de valoare, criticul va renunța la actul confruntării, mai bine-zis, la *confruntarea cu realitatea înțeleasă ca necesitate spirituală a omului nou*. Dimpotrivă. Descoperind, de pildă, într-o compoziție ce violentează aparent „obișnuințele" muzicale ale publicului, permanențe umane, putința ascultătorului de a se regăsi în tensiuni și relaxări, în rarefieri și concentrații ale expresiei muzicale, într-o proporționare justă a discursului, chiar într-o „imagistică" tipic-muzicală, cu dimensiuni și culori proprii, criticul va avea de relevat totodată măsura în care, pe planul expresiei și limbajului, inovările răspund, pe de o parte sensibilității și dinamicii interioare a omului contemporan, pe de altă parte, legilor specific muzicale cărora însăși aceste necesități interioare le-au dat naștere. Impostura sau falsa inovație rămîn, fără îndoială, posibile ; de fiecare dată însă, dezideratul ce se impune este acela al unei reeducări a percepției muzicii de către auditoriul, adesea ancorat în tradiția clasică, care i-a creat întrucîtva un mod „pasiv" de receptare, în orice caz o percepție corespondentă *respectivei* arte, ale cărei date fundamentale — melodicitate, colorit armonic și de timbru, simetrie și repetabilitate — s-au fixat ca criterii imuabile de *frumos* în conștiința ascultătorului. În legătură cu această problemă, găsesc cu cale să citez declarațiile compozitorului Karlheinz Stockhausen (făcute cu prilejul unui interviu în revista *Secolul XX* din iulie-august 1965), interesante și semnificative, deși reflectă preocupări într-o zonă liniștită a creației muzicale contemporane : „Fiecare din noi îi dă (operei muzicale, *n. n.*) un sens și anume, cel mai potrivit personalității, cerințelor sale spirituale. Pentru aceasta avem nevoie de auditori activi, participanți ei înșiși la actul realizării creației. Ca și în călătorie. Sînt unii călători care văd multe lucruri splendide, dar care în afară de o înregistrare obiectivistă, rece și neinteresantă, n-au primit nimic. Sînt și călători, adevărații călători care se duc să vadă locuri splendide, încărcați dinainte cu fiorul noutății, al necunoscutului... Auditoriul trebuie să fie el însuși plin de frămîntări, de probleme ca să primească ideile muzicii. El este cel care, astfel pregătit trebuie să facă asociații, să dea sens muzicii pe care o ascultă".

În completarea celor cuprinse în citat se poate susține că o informare muzicală amplă, acțiuni de promovare a creațiilor naționale și universale ale muzicii contemporane, îndrumate exigent și cu spirit critic, aprecierea acestei muzici în conexiune cu celelalte manifestări ale artei contemporane, revin ca o misiune specială cadrelor criticii, constituind în același timp obiective de educație artistică proprii revoluției culturale.

Aș mai adăuga criteriilor realității unei opere muzicale pe acela al apartenenței naționale, implicînd în judecata critică însușiri deosebite de penetranță și finețe în sesizarea legăturilor creatorului cu solul patriei. Mă refer, bineînțeles, la cazul lucrărilor în care dincolo de formulările muzicale concrete transpar particularități esențiale ale conformației psihice și sensibilității artistice naționale, anumite predilecții în expresia și forma muzicală ce țin de o legitate superioară a folclorului.

În deosebi în legătură cu acest ultim aspect al criticii se face simțit dezideratul — prezent de altfel în ultimele documente de partid — al unui orizont deschis valorilor artistice extranaționale, opus rigidității și exclusivismului, contrar apriorismului și prejudecăților, dar presupunînd în același timp atitudinea critică, discernămîntul specific omului de cultură de formație materialist-dialectică.

Ca principii de investigare științifică, activitatea istoricului de artă prezintă multe tangențe cu cea a esteticianului. Eficiența educativă a relatării istorice va fi cu atît mai mare cu cît, asemenea criticului dator, cum a spus cineva „a reface, din interior, procesul de creație al operei" (articolul *Noi aspecte critice : D. Micu — N. Manolescu*, de Adrian Marino, în *Gazeta literară*, nr. 9, 3 martie 1966), istoricul va reconstitui „din interior", cu propriile-i resurse creatoare, cu capacitatea sa deductivă și de raționament, cu intuiția sa chiar, evenimente, personalități, epoci. Acestei acțiuni de resuscitare a trecutului artei, metoda cercetării dialectice îi asigură maxime posibilități de realizare, întrucît din observarea fenomenelor în complexul raporturilor lor cu viața socială, politică, economică, culturală, din atenta urmărire a procesului luptei contrariilor pe front estetic, din justa înțelegere a relațiilor cauză-efect, necesitate-libertate, național-universal, tradiție-inovație etc., adevărul istoric va reieși în toată claritatea și în toată bogăția implicațiilor sale.

În cercetarea trecutului muzicii românești problema depistării de documente și a informării asupra unor epoci îndepărtate, în genere insuficient cunoscute, se pune cu deosebită acuitate, determinînd adesea preocupări exclusive în această direcție. Îmbinarea acestei laturi a cercetării cu cea de interpretare, cu atitudinea activă față de moștenirea istorică apare totuși ca extrem de oportună în actualele condiții de afirmare crescîndă a muzicii românești pe plan național și universal. Răspunsuri la întrebări vitale ale culturii noastre muzicale, privind originile și formarea ei, problema influențelor și asimilărilor, probleme de structură, nu au fost decît parțial formulate și continuă a

se face așteptate, constituind poate una din sarcinile de primă însemnătate ale muncii teoretice pe tărîm muzical.

Se practică adesea o critică și o istorie a muzicii după canoane ce tind să le separe irevocabil. Faptul provine fie dintr-o unilaterală înțelegere a misiunii istoricului, a cărui condiție de erudiție devine pentru unii scop în sine (atunci cînd aglomerarea infructuoasă de date nu maschează debilitatea vocației celui în cauză), fie din accepția superficială a „specificului" muzicii care ar justifica, în critică, atitudinea „impresionistă", vagul sau gratuitatea aprecierilor. Gîndire în ambele cazuri nivelatoare, stagnantă, necombativă. Exemplul unui domeniu teoretic vecin, cel literar, este, cred, deosebit de edificator pentru o activitate în care experiența istorică individuală și colectivă se simte pulsînd în subtextul evaluărilor estetice și reciproc, acestea vitalizează retrospecția istorică. Posedăm o moștenire muzicologică remarcabilă, invederînd tocmai această formație *completă* a teoreticianului, fie chiar specializat într-o anumită direcție iar literatura istorică și critică a prezentului se vrea de multe ori rezonantă la fenomenul muzical integral și chiar la cel general de cultură. Realizările nu satisfac însă întotdeauna : autorii rămîn încă la convenționalul „doct" și cultivă dialectica măruntă a faptelor — chiar dacă subtilă și ascuțită — formîndu-și prea rar o viziune congruentă și autentic creatoare asupra realității artistice.

Tribunele rezervate criticului sau istoricului muzical au devenit tot mai numeroase în revistele continuatoare de tradiții cultural-artistice din orașele țării. Este o împrejurare care obligă la un profesionalism înalt, ca însăși menirea acestor publicații, aplecate spre cercetarea de adîncime, unde amănuntul oricît de specializat și considerația de largă perspectivă, departe de a crea false dileme, își găsesc deopotrivă locul și justificarea în numele aceleiași năzuințe spre esență.

Veghind, pe o vastă arie publicistică, asupra muncii de investigare muzicologică, factorii de răspundere vor avea în vedere, așadar, exigențe sporite : incursiunile analitice și istorice în opera și în epoca de artă, referirile tehnice și estetice la creație și interpretare, chemate a dezvălui și fixa *interioritatea fenomenelor,* vor dobîndi astfel, fără îndoială, fermitatea și prestigiul manifestărilor majore de cultură.

MARI ANSAMBLURI ARTISTICE

Ansamblul folcloric de cîntece și dansuri al Sfatului Popular al Orașului București

de George Derieteanu

Ansamblurile artistice de cîntece și dansuri din țara noastră reprezintă o nouă și reușită formă de organizare artistică.

Inspirate din necesitățile mereu crescînde ale vieții culturale, din condițiile socialismului victorios, ansamblurile se dezvoltă cu sprijinul și îndrumarea atentă acordată de organele puterii de stat.

Aportul lor în dezvoltarea vieții cultural-artistice a patriei noastre este important și din ce în ce mai sensibil. O nobilă menire social-culturală face ca aceste formații să reprezinte o adevărată punte de legătură între muzica populară și cea cultă, devenind un prețios factor de educare și formare a gustului artistic în rîndurile oamenilor muncii.

Prin modul rațional de îmbinare a temelor și disciplinelor artei, reunite într-o fuziune sincretică a elementelor DANS — CÎNTEC — VERS — PLASTICĂ, ansamblurile, prin spectacolele lor, contribuie multilateral la definirea specificului afectiv, ideologic și național al artei populare, căutînd să dezvăluie lumii întregi bogăția inestimabilă a tezaurului folcloric românesc.

De la glorioșii strămoși care prin milenii au stat lipiți de pămîntul lor natal, între Carpați, Dunăre și Mare veghind neobosiți în „calea furtunilor", cum spune cronicarul, ne-a rămas — ca o flacără sfîntă care nu a putut fi stinsă de uragane — moștenirea folclorică păstrată în tradițiile, obiceiurile, cîntecele, jocurile și limba românească. Atît de uniformă este limba și cultura spirituală a românilor — cum spunea istoricul George Vâlsan — „încît din lunca Dunării

și pînă peste tăcerea majestoasă a munților nu se pot stabili dialecte ci doar nuanțe".

În rezonanța patriotică și contemporană a mesajului unor spectacole se evidențiază viața și aspirațiile oamenilor muncii, constructori ai erei comuniste. În geografia artistică-muzicală a României socialiste, ansamblurile contribuie de multe ori la susținerea activității artistice de concert, participînd — alături de filarmonici — la executarea unor importante opere vocal-simfonice. Numeroase prime audiții din repertoriul clasic, modern sau contemporan au fost efectuate cu concursul ansamblurilor.

În activitatea lor peste hotare, au purtat pe meridianele globului frumusețea diamantină a folclorului nostru muzical, cucerind laurii unor mari și binemeritate succese.

Activitatea și profilul ansamblurilor — asemănătoare în aparență — este totuși destul de diferită, stăruind între conservarea și valorificarea tradițiilor, căutarea unor forme de exprimare artistică modernă și creația — propriu-zisă — inspirată de modelul popular. Problematica proprie și particulară ne face să întreprindem un „tur de orizont" în viața ansamblurilor de cîntece și dansuri.

Revista noastră caută să facă cunoscută activitatea profesională a acestor importante nuclee artistice, cu eforturile, realizările și perspectivele lor.

Pentru început prezentăm Ansamblul folcloric de cîntece și dansuri al Sfatului Popular al Orașului București.

★

Înființat în anul 1953, cu misiunea de a cultiva și răspîndi cîntecul și jocul românesc, ansamblul și-a modificat, în cursul anilor modul de manifestare artistică. Astăzi, sub conducerea compozitorului Nicolae Patrichi, activează cu un profil artistic precis, urmărind valorificarea folclorului. În programele sale (concerte-spectacole), se evidențiază dorința de a oferi publicului cele mai reprezentative manifestări folclorice tradiționale și de strat modern în dans, cîntec și port național.

Dacă celelalte ansambluri artistice profesioniste din țară (Suceava, Baia Mare, Deva, Pitești, Craiova, Tg. Mureș și Timișoara) tratează în spectacolele lor o varietate de genuri ca muzica ușoară, dans modern sau clasic, muzica polifonică cultă, (folclorul naționalităților), Ansamblul „Perinița" al Sfatului Popular al Orașului București a rămas consecvent liniei sale inițiale. Manifestările sale se desfășoară în cadrul planului fixat de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și cuprinde, în afară de acestea, și o bogată activitate obștească (spectacole festive, aniversări, campanii etc.).

Cea mai mare parte a activității sale se desfășoară în țară, în turnee sau deplasări. Ponderea cea mai mare o are turneul de vară, cînd spectacolele au loc în aer liber, folosind o scenă specială, demontabilă. Aceste spectacole au un pronunțat caracter educativ, fiind vizionate de mii de spectatori.

În restul anului se organizează turnee cu formații muzicale reduse. Numai în cursul anului 1965, manifestările ansamblului au fost vizionate de circa 190 000 de spectatori. Organizarea ansamblului este făcută pe secții, cu o conducere experimentată și competentă, cuprinzînd trei compartimente artistice: *orchestra populară* (52 instrumentiști), folosită ca formație de acompaniament în numerele de folclor pur — dansuri, soliști vocali —, este condusă de Ionel Budișteanu, secondat de Traian Tîrcolea; din această formație, împreună cu alți instrumentiști, se grupează orchestra destinată acompanierii scenelor de ansamblu sau aranjamentelor muzicale dezvoltate.

Secția coregrafică cuprinde 26 de perechi de dansatori, care interpretează dansurile populare și scenele de balet; pregătirea permanentă este condusă de maeștrii coregrafi Petre Bodeuț, Eugenia Popescu-Județ și N. Barbu. La realizarea unor teme care necesită anumite specializări se recurge la concursul colaboratorilor (Gh. Baciu, Teodor Vasilescu).

Corul, format din 63 de cîntăreți, este condus de dirijorul Ștefan Mureșanu, care, de peste trei decenii, este cunoscut ca un pasionat animator al muzicii corale românești. Este prezent în scenele de ansamblu din spectacolele muzicale cu temă, precum și într-o activitate independentă de celelalte compartimente artistice, prin concertele „a cappella" pe care le prezintă periodic. În cadrul concertelor susținute, amintim pe cele dedicate creației înaintașilor muzicii corale românești (Gh. Cucu, Gh. Dima, D. G. Kiriac, I. Vidu, Ciprian Porumbescu, E. Mezzetti, E. Caudella) și cele cuprinzînd lucrări ale compozitorilor contemporani (I. D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Gh. Dumitrescu, T. Jarda, N. Lungu).

Solicitat de Radioteleviziunea Română, corul a realizat reușite imprimări ale unor piese corale inedite — din genul muzicii de masse sau al prelucrărilor pe motive populare — aparținînd creației recente a compozitorilor noștri.

Pe aceeași linie pozitivă se înscrie participarea corului la activitatea simfonică. În repetate rînduri corul ansamblului a fost chemat să susțină, singur, sau alături de alte mari formații corale de stat, partitura unor opere vocal-simfonice, clasice, moderne sau contemporane. Menționăm participarea la execuția Sim-

foniei a IX-a de Beethoven (Filarmonica de stat „George Enescu" condusă de regretatul dirijor George Georgescu), prezentarea în primă audiție a lucrărilor simfonice românești : Cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah (Orchestra Cinematografiei, dirijor Mircea Cristescu), Cantata „Noapte țărănească" de Myriam Marbe (Orchestra Cinematografiei, dirijor Paul Popescu) ; Cantata „Lazăr de la Rusca" de Diamandi Gheciu (Orchestra Cinematografiei dirijor Mircea Cristescu) și recent la execuția monumentalului Recviem de Hector Berlioz.

★

Ansamblul și-a asigurat, în cadrul secției de muzică populară, concursul unor apreciați soliști vocali specializați pe caracteristicile diferitelor graiuri muzicale regionale (Banat, Ardeal, Dobrogea, Moldova etc.). Prin glasul și interpretarea veridică a soliștilor : Ana Balaci, Maria Pietraru, Ștefania Rareș, Ștefania Stere, Aurel Ioniță și Dumitru Iliescu, și-au luat zborul de pe estrada ansamblului multe melodii devenite azi celebre, culese și redate publicului într-o formă artistică cizelată.

Trebuie să precizăm că la întocmirea repertoriului soliștilor cît și pentru releveurile mișcărilor autentice ale dansurilor, specialiștii ansamblului inițiază periodic culegeri de folclor. Asemenea deplasări au fost făcute în diferite zone etnografice (Moldova de Nord, Maramureș și Oltenia). O deosebită atenție acordă conducerea ansamblului consultării fondului arhivei Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Republicii Socialiste România. Angajați într-o permanentă căutare de melodii, dansuri și tradiții populare, maeștrii ansamblului își aduc o prețioasă contribuție la împrospătarea repertoriului.

★

În evoluția artistică a ansamblului „Perinița" s-au remarcat, în ultimii ani, spectacole în genuri și cu tendințe deosebite.

Părăsind forma obișnuită a spectacolului de ansamblu, în care elementele erau prezentate izolat și oarecum independent (episoadele corale — cu corul în poză de concert —, solistice și coregrafice), se trece la spectacolul cu temă, cu participarea la acțiune a întregului corp artistic. Secționarea corului în grupuri ce realizează un dialog și mișcarea figurativă efectuată de întregul ansamblu coral și solistic ,au marcat un pas înainte în căutarea unor noi forme de spectacol. Cotitura spre acest gen s-a făcut prin spectacolul „București, inima țării" semnat de compozitorii : Gh. Dumitrescu, V. Doboș și Mircea Chiriac, după care s-a încercat un spectacol folcloric pe baza libretului „Bucuroși de oaspeți" de Viorel Doboș. Deși tema vehicula idei majore, montarea acestui spectacol a depășit profilul ansamblului înclinînd către genul „operetei populare". Spectacolul, viu criticat, a fost apreciat ca nerealizat la înălțimea cerințelor genului. Dacă în dramaturgie și montare, spectacolul avea serioase deficiențe, în construcția muzicală, Viorel Doboș și Nicolae Beloiu au creat momente de reală valoare. Revenind la forma de scenarizare „în mișcare", cu tablouri, se montează spectacolul „Pe un picior de plai", alcătuit dintr-o serie de episoade muzical-coregrafice legate printr-un fir conducător expus de un prezentator.

În același stil compozit este construit și spectacolul „Cîntă țara primăvara", avînd ca temă ciclul anotimpurilor. Din succesele și eșecurile acestor spectacole s-au tras învățăminte prețioase și s-a trecut la o formă de spectacole în care să fie folosite integral posibilitățile colectivului artistic. Eforturile pentru găsirea unei forme de exprimare consecventă liniei tematice a ansamblului au fost încununate de succes prin punerea în scenă a spectacolului : „De la străbunii mei pînă la tine". Aici sînt prezentate într-o inspirată „mise en scène" aparținînd regizorului B. Fălticineanu, obiceiuri și vechi tradiții populare. De data aceasta, cu mici excepții, spectacolul merge spre profunzimea sensurilor social-istorice care compun cultura spirituală a poporului nostru. Realizarea s-a făcut cu sprijinul unui număr mare de colaboratori, care prin varietatea și măiestria limbajului muzical au întocmit un frumos „mozaic" folcloric.

Străbate aici ceva din fondul psihologic al poporului nostru. Sînt aduse în scenă străvechi obiceiuri, cu implicații rituale și istorice pierdute în negura vremurilor. Se simte aroma pămîntului reavăn, ceva din trăinicia poporului care a știut să-și păstreze credințele și obiceiurile. Spectacolul se distinge prin expresivitate și colorit, prin vibrație patetică și prin grija acordată păstrării autenticului.

Într-o succesiune captivantă sînt prezentate : „cîntece de dor și alean", dansuri tradiționale („Drăgaicele", „Cununa grîului") ; o șezătoare (Bucovina) ; o „nuntă din țara Oașului" ; un colind cu „dobe" din Hunedoara ; dansuri cu măști (Cucii), fără ca logica spectacolului să fie frustată. Merituoasă este realizarea tabloului muzical „Haiducii" de compozitorul Gh. Dumitrescu. Într-un spirit viguros se zugrăvește un emoționant portret al eroilor populari din vremurile de restriște.

Partitura scrisă pentru cor bărbătesc — cu o interesantă intervenție dramatică a baritonului solist (Ion Roman), urmată de un dans bărbătesc ce sugerează bătălia — evocă un episod din lupta pentru libertate a poporului. O contribuție substanțială la reușita unor tablouri („Cununa grîului" ; „La șezătoare" și „Suita Moldovenească") o are compozitorul Constantin Arvinte.

Experimentat valorificator al folclorului, C. Arvinte relevă aici finețe și fantezie creatoare, exprimate direct și accesibil. Reușită ne apare lucrarea „Suită din Apuseni" a compozitorului Mircea Chiriac. În tabloul „Sînziienele" întrebuințează însă complicații inutile și desfășurări de limbaj muzical corespunzătoare unui balet simfonic. Acest fapt a pus în dificultate coregrafii, obligîndu-i să se detașeze de pasul autentic specific acestui vechi dans. O frumoasă frescă muzicală a izbutit Silviu Panțîru în „Nunta din Oaș" și Octavian Ciutac în „Drăgaicele".

Interesantă și originală ne pare muzica lui Iacob Ciortea la colindul din Hunedoara ; din nefericire ea a fost insuficient înțeleasă și valorificată scenic.

Interesul pe care îl acordă publicul acestui spectacol, marchează nivelul de înțelegere la care au ajuns spectatorii astăzi. Este de așteptat ca această realizare să fie continuată în spectacolele de amploare în care să se folosească nestematele folclorului românesc, în toată măreția și splendoarea lor.

★

În realizarea programelor sale de cor sau orchestră, ansamblul conlucrează cu numeroși compozitori ca Dinu Stelian, T. Jarda, Constantin Bobescu, Filaret Barbu, Nicolae Ursu, Gheorghe Vancu.

Prin profilul său bine definit, ansamblul solicită colaborarea poeților și libretiștilor (Vlaicu Bîrna și Aurel Storin). Scenografia (I. Ipser și I. Clapan) a realizat uneori decoruri reușite. Apare însă, în unele tablouri, o decorație prea încărcată și prea puțin sugestivă, împiedicînd formarea atmosferei adecvate acțiunii scenice. Alteori se depărtează de spiritul generos al motivelor populare. De certă valoare, inspirată și „cu vervă" ne pare scenografia pictorului Puiu Ganea.

O mențiune specială trebuie acordată pictorului scenograf Ion David, care a creiat costumele naționale ale ansamblului, folosind cele mai autentice detalii decorative culese și ordonate personal din diferitele zone etnografice ale țării.

În afara spectacolelor enumerate, ansamblul desfășoară o activitate de concerte-spectacole. Este de semnalat că nu întotdeauna aceste manifestări sînt la nivelul exigențelor crescînde ale iubitorilor muzicii populare. Activitatea „de serviciu" a micilor formații trimise în turneu trebuie să poarte emblema aceleiași ținute artistice cu care ne-a obișnuit ansamblul „Perinița". În unele concerte pe teme precise (romanța), ansamblul a beneficiat de colaborarea unor cîntăreți reputați (Mia Braia, Ioana Radu, Angela Moldoveanu, Constantin Drăghici). Aici reușita a fost deplină. Considerăm ca o inițiativă lăudabilă pregătirea concertului cu tema Cîntece lăutărești de pahar, cu condiția ca în acest program să nu se alunece spre melodii ieftine, comerciale, trivializate prin uzură.

★

O importantă activitate a Ansamblului o constituie turneele în străinătate. Un mare număr de spectatori străini au vizionat și apreciat măestria artiștilor români. Turneele din perioada anilor 1957—1961 în R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă, R. F. Iugoslavia R. P. Ungară, Franța, Elveția, Italia, Austria — au adus prestigiu nu numai talentaților interpreți, ci și artei românești în general.

O confirmare a succeselor ansamblului „Perinița" în străinătate, în această perioadă, o constituie obținerea premiului I și a machetei de aur a templului „Castor și Polux", la concursul internațional „Sărbătoarea migdalului în floare" de la Agrigento-Italia, în 1958. Succesul este continuat la Viena în anul 1959 unde echipa noastră de „călușari" obține premiul I cu prilejul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților. În iulie 1961, dansurile noastre populare înregistrează noi succese răsunătoare la Festivalul Internațional de Folclor, de la Veneția și Terame-Italia.

În iulie-august 1963, prin turneul întreprins în R.S.F. Iugoslavia, Elveția, Franța și R. P. Polonă, ansamblul și-a afirmat din nou valoarea sa artistică pe plan mondial, participînd la „Sărbătorile Genevei" și la Festivalul de la Sarajevo-Lubliana. În iarna anilor 1963—1964, Ansamblul „Perinița" este chemat să ducă mesajul frumuseții folclorului nostru în R.D. Coreeană, R. D. Vietnam, R. P. Chineză și R. P. Mongolă. Cu această ocazie ansamblul a fost distins cu Ordinul Muncii cl. I-a al R. D. Vietnam. În anul 1964 se întreprinde un turneu în Israel iar în 1965 ansamblului i se încredințează solia de a duce faima frumuseții tezaurului folcloric al patriei în America de Sud, făcînd să răsune torente de aplauze pe pămîntul însorit al Braziliei.

Iată cum remarca presa braziliană prezența artiștilor români : CORREIRO DA MANHA — Rio de Janeiro : Perinița descinde din acele elaborări artistice care devin autonome, întrecînd pe acest plan toate manifestațiile teatrale de dans și cîntec inspirate din folclor. Întîlnim aici o specie de artă francă, plină de vitalitate, de o sevă bogată ce emană din popor și este conturată de caracteristicile ei istorice și tradiționale : artă care încîntă masele de spectatori și care își demonstrează valoarea ca document etnografic de un rar pitoresc și o mare forță de sugestie". „ULTIMA HORA" — Porto Alegre : „Tot ansamblul instrumental se caracterizează prin veselie vie, nervoasă, care plutește uneori lentă, pînă la ritmica și mișcările de strălucită virtuozitate, perfecționare și admirabilă măiestrie tehnică a instrumentiștilor".

În activitatea de culturalizare, Ansamblul Sfatului Popular al orașului București caută noi procedee de exprimare artistică, îmbogățind conținutul de idei al spectacolelor prin continuarea celor mai nobile tradiții ale culturii noastre.

Din analiza întreprinsă se reliefează, sperăm, concluzii prețioase privitoare la importanța contribuției ansamblului S.P.C. adusă în viața noastră artistică.

În același timp reies îndatoririle pe care membrii ansamblului, conducerea și specialiștii, precum și alte instituții cultural-artistice — Uniunea Compozitorilor, Uniunea Scriitorilor, presa de specialitate — le au în direcția desăvîrșirii succeselor obținute, pentru consolidarea locului ansamblului în cadrul activității specifice genului. Se impun, în primul rînd dezbateri — de înaltă ținută profesională — care să ducă la dezvoltarea unitară a trăsăturilor de calitate și originalitate pe care creatorii, manifestările artistice ale ansamblului le promovează. Se impun, de asemenea, discuții privitoare la finalitatea social-etică și artistică, pe care o au spectacolele ansamblului, privitor la virtuțile de viabilitate ale folclorului, la raportul între autenticitatea și spiritul reelaborării materialului folcloric. Avansînd aceste idei, le vom trata, în calitate de concluzii, o dată cu încheierea ciclului de analize-medalion pe care ne-am propus să le realizăm în paginile revistei.

Poate fi învins tracul?

de Lisette Georgescu

Expresia „febra rampei" vine de la ceea ce simte un interpret cînd apare pe scenă. Ea caracterizează inițial acea stare, de natură spirituală și fizică, ce poate să-l cuprindă în momentul ieșirii în scenă, deci la vederea luminei rampei, și a publicului, stingherindu-i simțitor capacitatea de acțiune.

În limbaj uzual, cuvîntul „trac", a căpătat în decursul timpului o semnificație mai largă. Se desemnează cu acest cuvînt nu numai turburările nervoase cărora le este expus interpretul cînd nu poate stăpîni situația, ci orice fel de teamă, care își are temeiul în sfiala față de public.

Noțiunea de „public" este foarte elastică. Faptul că respectivul apare în fața unui auditoriu, mai mare sau mai mic, nu este determinant pentru gradul de teamă. Mai degrabă este hotărîtoare conștiința unei răspunderi mărite și grija de a reuși în intenția avută.

Efectul nefericit al tracului se poate exemplifica în numeroase situații : actorul se bîlbîie, oratorul își pierde șirul, cîntărețului i se oprește respirația, pe virtuoz îl părăsește memoria, pe sportiv controlul puterii ș.a.m.d.

Aceste „victime" ale tracului nu sînt deloc cele lipsite de talent. Dar tot atît de sigur nu cei ce se bucură de succes. Multe talente frumoase nu se pot valorifica în public, pentru că tracul le tulbură simțurile.

Ce este de făcut ? Preocupată oarecum de problema aceasta, mi-am adus aminte de-o lungă conversație avută la Dresda cu profesorul meu de pian, Rudolf Feigerl, bun instrumentist și minunat pedagog.

Profesorul suferise de trac, sub forma lui cea mai înfiorătoare. Totuși, oricît de fatală i-ar fi fost experiența, niciodată nu s-a revoltat de soarta ce i-a impus această suferință, deoarece din această experiență a tras învățături. Un lucru limpede de la început : trebuie luptat energic cu această „fantomă" a spaimei tracului, acest dușman al artistului studios, dușman care trebuie distrus. Și el a luptat fără ezitare și după un timp și-a doborît adversarul. Nu numai cu rezultatul de a-l fi învins definitiv, ci și cu acela de a fi izbutit să aducă pe podium, fără urme de trac, pe elevii și artiștii care i-au ascultat sfatul.

Este mai cu seamă interesant cazul special al artistului concertist, căci poate pentru alte meserii această învățătură se poate dovedi necesară numai parțial. Folosul practic este însă același, în măsura în care este în raport cu activitatea publică. Prima cerință ce se impune unui artist care se produce este, bineînțeles, să-și stăpînească subiectul fără greș. Cel care are o lacună simțitoare în materie de știință, nu poate fi ajutat ; acela trebuie să tragă consecințele superficialității sale. *Siguranța* este lege pentru ca fapta să reușească ; în caz contrar survine frica și lucrul merge prost.

Cu atingerea unui grad înalt de siguranță în pregătire nu este încă rezolvată problema apărării împotriva tracului, căci mai trebuie ținut seama de o serie de principii importante.

Observațiile noastre se concentrează mai întîi asupra următoarelor întrebări :

Cum trebuie să ne comportăm înainte de o apariție în public, pentru a fi „în formă" cît mai bună ?

Ce principii trebuie urmate ?

Ce greșeli trebuie evitate ?

Lămuririle asupra acestor lucruri vreau să le pun în legătură cu cele aflate de la profesorul meu. Experiența neplăcută datează de la începutul carierii sale. În urma acestei experiențe, el a reușit să învingă spectrul dezarmării în fața publicului.

Primul recital la Drezda. Fără să se supraestimeze, putea afirma că atinsese ca pianist un nivel pe care

se putea bizui. Era bine orientat și în tehnica componistică. Nu-i lipsea nici curajul, nici hotărîrea. Existau deci premizele esențiale pentru a face muzică în public.

Singura primejdie ce-l amenința și putea să ducă la eșecul intențiilor sale artistice era tracul. A căutat deci să se ferească din calea acestei „sperietori", printr-o planificare strategică. Logica după care acționase a fost însă greșită.

Cine vrea să realizeze mult trebuie să-și cruțe puterile, își spuse profesorul, să nu se obosească înainte. Prin urmare, a studiat foarte puțin în cursul zilei. După masă s-a culcat, deși nu obișnuia să doarmă după amiază. Cu un ceas înainte de concert s-a dus la locul unde urma să cînte și a așteptat acolo marele moment al ieșirii pe scenă, în completă inactivitate. Principiul inactivității înainte de concert s-a dovedit foarte nefavorabil. Urmările nu au întîrziat să apară. Căci în momentul cînd trebuia să înceapă a cînta s-a pomenit stînd la pian total deconectat nervos, cu mușchii moi și cu inima bătînd. Programul anunța *Fantezia și fuga pe tema B-A-C-H* de Liszt. Prin ce a trecut, cîntînd această bucată, nu ar fi dorit să treacă nici cel mai mare dușman al său. Gîndurile alergau, pentru ca în clipa următoare să se încețoșeze. Iarăși și le aduna și iarăși se rupea șirul. Atunci a cîntat orbește, fără să știe ce face. Dar cu toate că păreau să fi conspirat împotriva lui toate spiritele rele, o soartă binevoitoare l-a ferit de răul cel mai mare care i se putea întîmpla : acela de a rămîne în pană ; după niște chinuri de nespus, a ajuns la țelul final. Publicul păru să nu fi observat starea sa și acordă aplauzele. Aceasta nu schimbă însă cu nimic faptul că socotea seara drept ratată. A părăsit scena rușinat. Bucuros ar fi dat bir cu fugiții. Dar asta nu se putea. Începu partea 2-a cu o sonată de Beethoven.

La început nu spera nimic bun. Cînd colo, spre mirarea lui, observă că avea capul limpede, mușchii încordați, inima cu puls normal. Gîndurile se înșiruiau în succesiune logică unele după altele. Organismul asculta și se putea bizui pe el în mod absolut ; tracul pierise.

În cursul serii a fost din ce în ce mai „în formă" și a putut să-și desfășoare toată capacitatea de acțiune. Cu această întîmplare a cîștigat o experiență în plus. Știa acum că nu trebuie să te odihnești și să te cruți înaintea unui concert, ci trebuie să te afli în stare de tensiune, necesară, printr-un antrenament făcut cu grijă, pentru a fi imediat capabil de a acționa.

Exercițiul înainte de concert este foarte recomandabil. Datoria de a exersa trebuie pusă în legătură cu respectarea prescripțiilor asupra felului de viață în general. Mai întîi, în noaptea care precede o apariție în public, trebuie să dormi suficient pentru a fi vioi a doua zi. În dimineața zilei concertului este necesară o plimbare de o oră. La prînz se ia o hrană ușoară. Alcoolul, nicotina și excitantele precum și calmantele trebuie evitate. Cine este obișnuit să doarmă după masă, s-o facă. Cine nu este obișnuit cu siesta, să nu se forțeze la asta.

După amiază trebuie să fim din timp gata de concert în privința formei exterioare. Cam cu două ceasuri înainte de concert să începem exercițiul. Mai întîi marcăm numai, căci e vorba să stîrnim forțele dar nu să le consumăm. Cu o jumătate de ceas înainte de concert, munca de pregătire intră în ultimul ei stadiu. Artistul trebuie să se pregătească pentru maximum de randament. Este o acțiune asemănătoare cu sportul. Cum se spune, înainte de alergare trebuie făcut un galop de probă. Deci trebuie aleasă o lucrare a cărei execuție cere aplicarea la maximum a capacității artistice, și această lucrare trebuie executată în linii mari.

Cu această muncă pregătitoare pentru concertant a și început concertul într-o măsură oarecare, deși deocamdată fără public. Sensul acestui procedeu este următorul : cu prima bucată intră în materie, la a doua sîntem „în formă". Cum intrarea în materie nu poți s-o faci chiar pe scenă, ea trebuie pregătită dinainte.

Cîntărețul, desigur, nu se poate pune la încercare în aceeași măsură ca instrumentistul, însă regula intrării în materie este valabilă și pentru el.

Respectarea acestor reguli înseamnă o mare șansă de reușită a celor întreprinse. Însă o garanție sigură nu reiese încă de aici. Succesul este garantat abia atunci cînd, în afară de puterile fizice, funcționează fără greș și forțele spirituale. Dar tocmai funcția spirituală suferă, la artistul care se produce. Scopul nostru de aici încolo va fi tocmai înlăturarea acestui rău.

Începătorul pe scenă deseori lasă să se simtă o lipsă de elasticitate spirituală și uită că pentru orice producție artistică este nevoie de o anumită încredere în funcția puterilor naturii.

Acțiunea trebuie îndeplinită liber și totuși stăpînit. La repetiție acest lucru îi va reuși în general. Cînd are însă auditori, crede că trebuie să acționeze după alte reguli mai severe. Nu se mai încrede în instinctele latente și încearcă să execute totul conștient, pe cît posibil. Această greșeală a făcut mult rău, căci primejdia unei contractări spirituale este deseori inevitabilă. Care vor fi urmările, este limpede. Lucrarea de prezentat trebuie privită în ansamblu, în linii mari și în perspectivă vastă, și trebuie dezvoltată dirijînd gîndurile liniștit. Numai astfel se deschide drumul pe care se poate merge sigur și fără grijă înainte.

Tot așa de greșit cum este de a te concentra peste măsură este și încercarea de a-ți face gînduri care să te distreze de la lucrarea de expus chiar în momentul expunerii. De obicei, sînt gînduri referitoare la situația și la grija de a izbuti în cele întreprinse. Astfel de gînduri de diversiune, care turbură mersul dezvoltării ideii, trebuie înlăturate cu orice preț.

Aceasta este o cerință rezonabilă, căci este în puterea omului să gîndească ce vrea. Cine primește să discute gînduri dușmănoase, a căror natură este o povară și al căror scop este distrugerea, acela să nu se mire dacă devine în cele din urmă victima lor. O bătaie de inimă mai deasă decît cea normală poate deveni fatală în special pentru muzicant. În clipa începerii concertului te cuprinde deodată tracul ; inima bate agitat. Cum se poate evita o catastrofă ? Nu are nici o importanță dacă artistul este sau nu conștient de mersul obligator al ritmului spiritual și al celui trupesc. El nu se poate sustrage legii naturii. Cînd

inima merge prea repede, ordinea este turburată și orice încercare de a interveni corijînd-o poate da greș.

Numai acela căruia îi dă ascultare creierul și nu inima are perspective de a rămîne ferit de trac. În favoarea acestei teze este și faptul că activitatea ritmică normală a gîndurilor și inimii produce o încordare elastică a nervilor, sub a căror influență vasele sanguine din creer și din grupele de mușchi motorici se lărgesc exact, în așa măsură încît să facă loc suficient pentru aducerea materiilor nutritive la celulele respective și pentru îndepărtarea substanțelor toxice produse de oboseală. Astfel se evită orice surpriză.

Cu cele expuse s-ar putea încheia tratarea temei, căci acel care cunoaște învățămintele prezentate aici și a ajuns prin exercițiu să le poată folosi practic, poate apare pe scenă în deplină conștiință a capacității sale de acțiune. Dar, de la pornire și pînă la țintă este de obicei cale lungă, și nu trebuie să ne socotim stăpîni pe situație înainte de a fi ajuns la țintă. Demonul tracului stă mereu la pîndă, spre a ataca pe artist la cea mai mică slăbiciune.

Vreau deci să mai indic unele primejdii, de care trebuie să se țină seama. Chiar de către cei mai bine pregătiți.

Una din primejdii constă în supraestimarea efectului produs de o greșeală întîmplătoare. Începătorul se irită cu ușurință din pricina aceasta și crede că s-a făcut de rîs. Această grijă nu este însă prea întemeiată. Chiar și celui mai mare maestru îi scapă uneori un ton fals. Aceasta nu i-o poate lua nimeni în nume de rău. Omul nu este o mașină. Și o greșeală e departe de a fi o catastrofă. Poate însă duce la catastrofă dacă interpretul își oprește gîndurile la greșeală, obsedat de ea, în loc să-și îndrepte atenția asupra celor ce reclamă viitorul imediat. Prin aceasta, voința este paralizată și acțiunea îngreuiată. Astfel o nenorocire poate atrage după sine o alta. Dacă am făcut o greșeală trebuie să trecem generos peste ea. Cine cunoaște psihologia publicului, știe că greșelile ce nu rămîn expuse nici nu sînt băgate în seamă de majoritatea ascultătorilor. Numai o ureche exercitată le poate remarca. Și, dacă sînt fără importanță, sînt uitate repede. Prin aceasta nu vreau să încurajez tupeul nefiresc, ci vreau să previn îngrijorările mărunte. Acurateța este de dorit.

O a doua primejdie care îl amenință pe solist și îl poate pune în încurcătură este o greșeală de memorie, care este, în esență, mai dezagreabilă decît o scăpare tehnică. Dar nici aceasta nu va fi prea izbitoare dacă va fi învăluită cu îndemînare. Prezența de spirit, raționamentul clar și o acțiune conștient intenționată sînt în astfel de cazuri cerințele a căror îndeplinire dă posibilitatea de a restabili legătura. Aici din nou avem datoria de a nu precipita gîndurile, pentru a evita o încurcătură.

În intervalul celor 40 de ani de experiență, am studiat cu preocupare diversele fenomene ale artistului în fața unei răspunderi. De multe ori cu bună știință își făurește tracul, care la început e departe de a fi supărător. Aceasta survine atunci cînd el este convins că va stîrni aplauze furtunoase după o arie sau duet și ele nu se manifestă așa cum se aștepta, sau nu se manifestă deloc. De foarte multe ori, însă, aceste manifestări nu sînt deloc o dovadă a nereușitei artistice. Aceasta n-ar trebui sub nici un motiv să aibă o proastă înrîurire asupra lui. Un artist simte în mod absolut nevoia stimulentului. Aceasta îi biciuiește starea de tensiune în care sînt supuși nervii în fața unei răspunderi. Dar dacă această biciuire nu vine, trebuie să intervină puterea de a stimula conștientul și a-l ține în încordare, pînă la trecerea momentului psihologic. Ai trecut momentul greu, ai salvat situația.

Unii au crezut pînă acum că tracul este un fenomen fatal, căruia trebuie să te supui fără rezistență. Nu este așa. Tracul este în fiecare caz o urmare a lipsei de disciplină, pentru înlăturarea căreia trebuie să se străduiască fiecare din cei care se produc. Orice gîndire și orice acțiune se îndeplinește invariabil după legile ritmicei și dinamicei adînc înrădăcinate în natura omului. Cunoașterea acestor legi, a căror transmitere ar trebui să facă parte din planul de învățămînt al fiecărui educator, este singura pavăză.

Am crezut necesar ca cele de mai sus să fie date în vileag. Nu fiindcă ele ar fi de o mare originalitate, ci pentru că au fost trecute prin experiența unei activități personale. Sfaturile date pot contribui la învingerea într-o anumită măsură a ceea ce pare să nu lipsească din viața nici unui artist.

Toamna la Varşovia—1966

de Ştefan Zorzor

La a zecea ediţie, „Toamna la Varşovia" continuă să constituie o fructuoasă întîlnire internaţională a diverselor direcţii creatoare actuale. Cincisprezece ţări din trei continente au fost reprezentate de compozitori cu profiluri estetice sau tehnici diferite. Spectrul manifestărilor conţine culorile aprinse ale îndrăznelii, culorile ţipătoare ale unor exhibiţionisme jignitoare, vopseaua groasă a academismului pompier încă în viaţă pe unele meridiane, cele incerte ale unor experienţe cu totul speciale, dar şi atributele comunicative ale creaţiei sincere, culorile limpezi ale inteligenţei creatoare, deschizătoare de noi drumuri.

Inaugurat în 17 septembrie cu un concert festiv (oaspete Arthur Rubinstein), festivalul a reunit mari orchestre (Filarmonica din Varşovia, Filarmonica din Moscova, Orchestra R.A.I. Torino, Filarmonica din Cracovia), ansambluri stabile de cameră (Orchestra din Lausanne, Ansamblul „Prisma" din Copenhaga, orchestra „Contemporary Chamber players" din Illinois S.U.A.) şi solişti veniţi special, sau ansambluri formate cu această ocazie.

1. Concertul dirijat de Stanislav Wislocki a cuprins lucrări alese cu un voit eclectism, scopul general informativ şi nu propagarea unui stil, fiind astfel evident. Variaţiuni dodecafonice pentru orchestră de coarde scrise în 1924 de Jòsef Koffler — compozitor omorît de nazişti în 1944, probabil, unul din primii serialişti polonezi —, Simfonia concertantă de Karol Szymanovsky — muzică tonală cu influienţe tematice folclorice şi construcţie clasică —, Passacaglia op. 1 de Anton Webern, Integrales de Edgar Varèse — compozitorul care se dovedeşte, odată cu trecerea timpului, a fi fost unul din marii creatori ai secolului — şi ultima lucrare a compozitorului polonez Kazimierz Serocki (n. 1922) „Niobé" — patru mişcări pentru cor, recitatori şi orchestră — piesă inovatoare în materie de tratare corală cu evidente reuşite în acest plan, dar după părerea noastră, uşor diluată în culori orchestrale mai puţin organice.

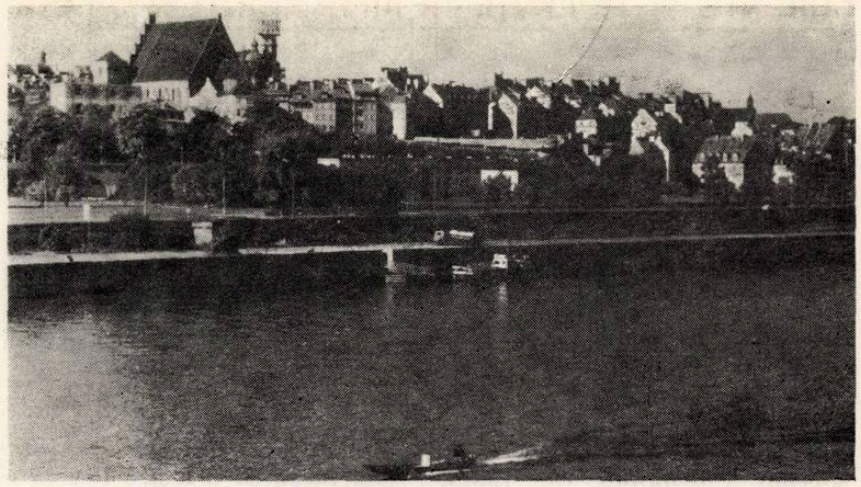
VARŞOVIA — Sala Concertelor (stînga jos)

2. Seara următoare, teatrul de Operă, redeschis după ani de muncă, a găzduit drama lirică într-un act „Mîine" de Tadeusz Baird, pe un libret extras din nuvela lui Joseph Conrad. De o densă ţesătură serială, în pofida unor pagini de puritate şi a unor efecte expresive, lucrarea lui Baird nu este lipsită de lungimile şi cenuşiul unor tratări academice. Reprezentaţia a beneficiat de o excelentă punere în scenă (A. Bardini) şi în special de o valoroasă interpretare: mezzo-soprana Krystyna Szostek-Radkova (o reală creaţie), basul Edward Pawlik şi baritonul Jerzy Artysz.

3. După acest spectacol sumbru, în mare contrast, concertul ansamblului „Kulturkvartetten"-Stockholm, condus de Jan Bark şi Folke Rabe, a adus o undă proaspătă şi uşor amuzan-

tă (în aparență). Depășind prejudecata stabilită, interpreții (patru excelenți tromboniști) dansează în timpul execuției și îndeplinesc unele acțiuni scenice care decurg din sensul (nu numai din ritmul) muzicii, creind un spectacol complex. Prima lucrare, „Bolos", folosește instrumentele tradiționale, apoi ca instrumente de percuție sau chiar ca recuzită. A doua lucrare, „Polonaise", adaogă lumini și costume unei acțiuni muzicale, care opune în general unisoanelor sunete contradictorii emise în diferite maniere. O altă latură interesantă este metoda de creație. Urmărind o demistificare a integrității și unicității actului creator, „Bolos" a fost compusă de cei doi instrumentiști-compozitori în locuri diferite. „Am scris partea mea (F. Rabe) în Germania, Bark, la Stockholm. Opera a fost asamblată la Stockholm. Am hotărît să lărgim această metodă în cazul „Polonezei" ; călătorind în jurul lumii, Bark și-a scris partea în emisfera estică, în Germania, în India și la Hong-Kong, în timp ce eu mi-o scriam pe a mea mai ales la New-York. Ne-am întîlnit la San Francisco în mai 1965 și am asamblat lucrarea la Beverly Hills. Viitorul nostru cvartet de tromboni nu va fi probabil compus înaintea perfecționării comunicațiilor interplanetare...."

Dincolo de latura publicitară care are un aspect, mai curînd simpatic, lucrarea ne-a lăsat o impresie de seriozitate. Ca în teatrul absurdului, am descifrat, cu toate hohotele de rîs din sală, o acțiune muzicală impregnată de un tragism subtil care provine nu din felul în care a fost născută ci din intențiile nemărturisite, decît prin conflictul muzical și scenic. Desigur, povestit, spectacolul ar putea fi asimilat chiar cu revista, dar asistînd fără prejudecată, se poate descoperi fondul serios și sincer al căutării, care dealtfel a putut fi remarcat și în cadrul conferinței de presă unde autorii s-au prezentat cu toată modestia. Deși folosind cam aceleași mijloace, compoziția TIS-MW din Bohuslav Schäffer avînd în plus recitator, mimi, ne-a dispărut din memorie. Un semn de întrebare, lucrarea deschisă „Treatise" (tratat) de englezul Cornelius Cardew (n. 1936). O tabulatură grafică voluminoasă (încă în curs de elaborare), pune un număr liber de interpreți în contact nu printr-o cerință muzicală de ordin tehnic, ci prin reflexele lor comune psihologice în fața partiturii. Fiecare executant își stabilește un sistem propriu de interpretare a desenelor din pagină care se va întîlni cu regularitate cu al celorlalți. Versiunea ascultată nu avea nimic captivant, mai bine zis era destul de obositoare, și cu bunăvoință o putem trece la capitolul „curiozități muzicale".



Varșovia veche

4. Grupul de muzicieni Varșovieni reuniți sub denumirea „Atelier" a prezentat unul din cele mai bune concerte de cameră. Deschis cu un excelent cvartet de coarde de maghiarul György Kurtag (n. 1926), 6 părți scurte de o mare puritate și expresie, muzică aerisită speculînd cu precădere registrele extreme, programul a continuat cu lucrarea „Patru strofe poloneze" de tînărul compozitor sovietic Serghei Slonimski (n. 1932). Notația lucrării nu se bazează pe valorile tradiționale, ci pe niște indicii neumatice care determină sunete lungi, medii și scurte, ele formînd un sistem ritmic autonom. Lucrarea folosește cele două voci (flaut și soprană) fie contrapunctic, fie ca voce unică avînd sau nu silabe. Ultima lucrare a compozitorului polonez Zbigniew Rudziński (n. 1935), „Impromptu", se bazează pe alternarea sistematică a unor elemente aleatorice cu altele bine precizate, creind spații sonore de diferite lungimi și caractere dinamice, dar realizînd mereu frumoase agregate sonore.

Un preludiu pentru cvartet de japonezul Toshiro Mayuzumi (n. 1929) punînd probleme de stereofonie și uzînd de corzi dezacordate în timpul execuției, a lăsat o impresie de finețe și precizie constructivă, într-o lucrare dominată de nuanța ppp.

Tînărul compozitor englez, autor de o autentică sensibilitate, David Bedford (n. 1937) a încheiat programul cu patru poeme pentru voce și ansamblu de cameră, reunite sub titlul „Music for Albion Moonlight" pe poeme de Kenneth Patchen. Soprana Dorothy Dorow a cîntat magnific, creind o atmosferă de deosebită poezie și unul din cele mai frumoase momente ale festivalului.

5. Concertul orchestrei simfonice din Moscova condusă de Kiril Kondrașin și avînd ca solist pe marele violoncelist Mstislav Rostropovici, a reunit într-un program dominat de suflul amplu al cîntului coral și largi desfășurări simfonice lucrări de Sviridov, B. Ceaicovski, Sostacovici.

6. A urmat un concert de muzică de cameră dat de ansamblul „Prisma" din Copenhaga.

Programul a cuprins „Tropi" de Niccolo Castiglioni (n. 1932), muzică subtilă într-o viguroasă arhitectură „Patet" de Paul Rovsing Olsen (n. 1922) — compozitor danez, emul al lui Olivier Messiaen, — lucrare atrăgătoare, de o colorată paletă orchestrală, bazată pe elemente cercetate în muzica indoneziană.

Piesa lui Alexandru Hrisanide „Volume" pentru violoncel și pian ; cum era și de așteptat, ținuta muzicală și bogata imaginație a compozitorului nostru au făcut o bună impresie.

Lucrarea concertantă pentru percuție metalică „A battere" de Wlodzimierz Kotoński (n. 1925), rafinat studiu al acestei grupe de percuție, a fost urmată de celebrul „Le Marteau sans Maître" de Pierre Boulez.

7. Orchestra de cameră din Lausanne, sub conducerea unui fin muzician Victor Desarzens, a prezentat un concert academic, dar de o nobilă ținută, cuprinzînd lucrări de Constantin Regamey (n. 1907, piesă de virtuozitate componistică, realizînd sugestive mase sonore orchestrale), Frank Martin (n. 1890), reputat compozitor elvețian (Studiu pentru orchestră de coarde — dispunînd de o luminoasă scriitură scolastică), Klaus Huber (n. 1924) (transcriere a unui cvartet de coarde, care însă-și păstrează caracteristicile) și în încheiere Concertul de cameră de Alban Berg (soliste Wanda Wilkomirska și Aleksandra Utrecht).

8. Concertul de cameră dat de ansamblul Universității din Illinois este destinat succesului de scandal. Instrumentiști și compozitori de real talent, cu o disponibilitate tehnică universală, încearcă o ieșire din rutină și academism prin lărgirea sferei de acțiune sonoră a muzicii. Muzica lor, impecabil închegată, întrebuințează alături de sunetul muzical (inclusiv percuția de toate felurile), strigăte, rîsete, gesturi mute, acțiuni scenice, elemente de circ, sunete electronice, stereofonie, fructificînd de fapt căutările mai vechi ale lui John Cage (sau ideile sale). Spectacolul, de o uimitoare precizie și dinamism, a împărțit publicul în dușmani declarați și spirite... oscilante.

Dintre lucrări: o pilulă de 30" „All the way around and back" de Charles Ives (1874—1954), probabil una din marile figuri ale muzicii americane de la începutul secolului, precursor al multora din experiențele de mai tîrziu, piesa naturalistă „Primarily act three" de Lejaren Hiller (n. 1924), combinație stufoasă de ritmuri și zgomote ale carnavalului, de pildă ; Underworld de Salvatore Martirano, amestec de strigăte, rîsete, Da și Nu, lucrare ermetică, admirabil clădită ; o frumoasă piesă pentru flaut și percuție metalică și de lemn de David Gilbert (n. 1936) și în fine „Piesă de ciocănit" de Benjamin Johnson pentru piano solo închis...

Lipsa de prejudecată care prezidă creația unor grupuri de muzicieni americani, nu ascunde marele talent dar poate degenera în „prejudecata lipsei de prejudecată".

9. Orchestra Radiotelevizіunii italiene din Torino sub conducerea lui Mario Rossi a prezentat un program menit să reflecte toate tendințele muzicii din peninsulă în ultimii cincizeci de ani, dar ținîndu-se într-o rezervă și prudență nefolositoare. Concertul, inegal, a fost interesant în mică măsură. Reținem piesa vocală Vento nel Vento de Angelo Paccagnini (n. 1930) cu un debut de efect (o alternare subită de cînt și declamare — Soprana Sofia van Sante), de Concertul nr. 7 pentru orchestră de Goffredo Petrassi.

10. Am așteptat cu interes audiția de muzică electronică de la conservatorul din Varșovia. Fără a avea curajul de a face pronosticuri, impresia generală a fost neliniștitoare. Numărul mic de inovații de la o piesă la alta, datorată probabil faptului că timbrele electronice combinate nu nasc sensuri noi, cum se întîmplă cu cele unitare, ne-au creat o senzație de sărăcie și lipsă de perspectivă. Probabil în teatru, în cinematograf și chiar în combinație cu instrumente, muzica concretă sau electronică are un viitor, dar dacă dintr-un concert de două ore ne-am ales cu două nume dintre care unul este deja celebru pe alte fronturi, avem tot dreptul să fim pesimiști. Cele două nume : Ianis Xenakis, François Bernard Mâche.

*11. Al doilea concert al orchestrei R.A.I. Torino, dirijat de Andrzej Markowski, deschis cu Rondes de printemps de Debussy, a continuat cu două lucrări de Sikorski ; tatăl, un concert consecvent contrapunctic pentru fagot și orchestră, și fiul, Tomek Sikorski, piesa Sequenza I, pentru orchestră mare. Această ultimă lucrare, deși folosește un material sonor uzat în ultima vreme, reușește o grupare temporală originală și cucerește printr-o bună dramaturgie. Festivalul a avut și scandalul său : sala a întrerupt compoziția germanului Roland Cayn (n. 1933) intitulată „Allotropie" *. Mulțimi de sunete foarte scurte, descriind probabil cîmpuri de densități sonore, puțin diferite între ele, produceau*

* Allotropie = proprietatea unui element chimic de a exista în două sau mai multe forme diferite fizic.

senzația unei repetări. Probabil lucrarea trebuie ascultată raportat la o nouă scară de valori (!?). Dialoghi de Augustyn Bloch (1929) avînd ca solistă pe Wanda Wilkomirska, lucrare sobră, încearcă a conferi unei muzici seriale caractere concertistice, lucru încercat de mulți compozitori, dar în cazul de față cu rezultate convingătoare.

Ansamblul de muzică de cameră „Hudba Dneska" din Bratislava a reunit sub același acoperiș, artificiul, autenticul, și uneori ridicolul. Astfel piesa „Dulce prințesă" pentru... tobă mare, pian și muzicuță de Rudolf Komorous (1931), care în intenție este foarte serioasă, a declanșat pe bună dreptate un potop de rîsete. Deasemenea, piesa lui Ladislav Kupkovic „Carnea crucii", destinată unei formații compuse din: șase timpane, trei gonguri, trombon solo și... un clopot de biserică, a abuzat de răbdarea și rezistența timpanelor noastre. În același program au fost audiate lucrări de artă ca: Refrain de Karlheinz Stockhausen lucrare deschisă, cu un conținut emoțional datorat în primul rînd frumuseții și delicateții fiecărui agregat sonor. Forma deosebit de interesantă, un refren care apare în momente simțite *de interpreți și cu materialul sonor înconjurător, este de fapt o poartă spre participare creatoare a executanților. Echilibrate și cu calități, „Molizacia" de Peter Kolman (n. 1937) — flaut și vibrafon — „Soarele Incașilor" de sovieticul Edison Denisov — vastă construcție serială pentru voce și 11 instrumente — și Cryptogram de Josef Malovec (n. 1933), lucrare vioaie traversată de ritmuri asemănătoare cu cele populare.*

12. Seara de balet contemporan prezentată de Sara Pardo (Paris) a vehiculat muzica unor mari compozitori (Varese, Ch. Ives, Webern) și căutări coregrafice, în intenție, originale.

13. Pasiunea după Sf. Luca de Krzysztof Penderecki, operă comandată de Westdeutscher Rundfunk în anul 1963 cu ocazia aniversării a 700 de ani ai catedralei din Münster, reprezentată cu un enorm succes în aceeași catedrală, a venit în festival cu faima gata pregătită. Un public entuziast i-a salutat premiera varșoviană. Dirijorul Henryk Czyz a ridicat această uriașă construcție cu o admirabilă dăruire în colaborare cu orchestra, corul și corul de băieți, ai filarmonicii din Cracovia. În ciuda acestor atu-uri, lucrarea ni s-a părut obositoare, ambiguă, decorată cu concesii, alături de virtuozitățile componistice care i-au adus lui Penderecki celebritatea.

14. Concertul de închidere simetric cu primul, a prezentat o grupare de lucrări de stiluri diferite.

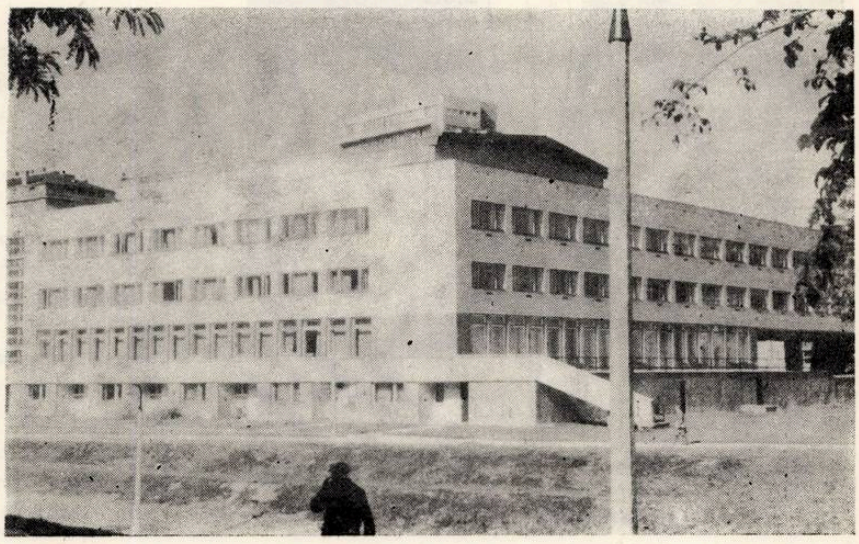
Interpretarea uverturii „Robert Browning" de Charles Ives a constituit o nouă luare de contact cu arta acestui mare și mereu surprinzător, necunoscut. Refrain de Mikolaj Gorecky (1933) este o limpede construcție, lucrată din frumoase suprafețe sonore. Ca în toate lucrările cunoscute ale acestui valoros muzician, lucrarea se distinge prin unitate stilistică și imagini de o delicată expresie în contrast geometric cu dezlănțuiri de forță.

Suita de balet „Titania și măgarul" de Zbigniew Turski, este o etalare de temperament și versatilitate stilistică, într-o multicoloră haină orchestrală. Cele trei mari fresce vocal simfonice „Canti di liberazzione" de Luigi Dallapiccola au încheiat un festival interesant și cuprinzător, de mare diversitate, lăsîndu-ne dorința firească de a reflecta și ordona. Schematizarea este un păcat necesar în fața unei multitudini pentru că împiedică altul mai grav: dezorientarea. Drumurile muzicii n-au fost niciodată mai puțin paralele ca astăzi, dar dacă tradiția chiar furnizează sugestii contradictorii, contemporaneitatea cu mijloacele rapide de difuzare, cu volumul uriaș de travaliu muzical, cu incertitudinile noutăți, a ajuns un complex atît de stufos încît sistematizarea este cel puțin o îndrăzneală.

Dintr-un punct de vedere, compozitorii prezenți la Varșovia se împart în două mari grupe: dintr-una fac parte cei ce vor să se elibereze de constrîngerile, formele, conținutul, mijloacele și aparatul muzicii tradiționale, iar din cealaltă cei care din contră se simt legați de tradiția mai veche sau mai nouă. Din prima grupă fac parte cei ce sparg tiparul fixat de vreme și (la ordinea zilei) scriu partituri cu grafii neobișnuite (Cardew, Cayn etc.), cei ce combină muzică, dans, teatru, circ etc. (Folke Raabe, J. Bark, Lejaren Hiller, Salvatore Martirano etc.), iar din a doua cea mai mare parte, de la naufragiații în academie, pînă la creatorii de noutăți pur muzicale, rămași în interiorul noțiunii stabilite de istorie.

De altfel toți sînt legați pozitiv sau negativ de tradiție; deci nimic nou sub soare...

Noul Conservator din Varșovia



The royal ballet

Spectacolele baletului englez, prezentate pe scena T.O.B., au adus în fața publicului românesc un repertoriu variat, care a fost urmărit cu mult interes. Cele două lucrări clasice *Lacul Lebedelor* și *Fata rău păzită* în redacțiuni revăzute, au creat baza unor discuții asupra coregrafiilor noi introduse și alăturate celor cunoscute, tradiționale, verificate și admirate încă din secolul trecut.

În Lacul Lebedelor, alături de clasicii Marius Petipa și Lev Ivanov semnează pentru coregrafie și Frederick Ashton și Maria Fay iar pentru regie Robert Helpmann. Este adevărat, munca în colectiv reprezintă noi aporturi, adesea valoroase. Unitatea spectacolului poate fi uneori discutabilă.

Putem fi sau nu de acord cu o astfel de tratare a baletelor clasice, dar este lăudabil faptul că maeștrii de balet, în Anglia, caută să scuture acel praf așezat de vreme peste lucrările valoroase ale secolului trecut. Personal, am apreciat mișcări bine găsite, expresii coregrafice care au continuat concepția lui Petipa și Lev Ivanov, dar nu toate aceste căutări, schimbări și transformări, se încadrează fericit în stilul spectacolului academic ; de aceea, anumite lucrări ne-au șocat, poate și din cauza unei obișnuințe la noi, care urmărim o mai fidelă respectare a tradiției. Iată de pildă în actul I din Lacul Lebedelor — tradiționalul *Pas de trois* a fost înlocuit cu un *Pas de quatre*. Acesta nu s-a ridicat însă la nivelul celui dintîi, nu avea nici stilul cerut pe care îl cunoaștem.

Margot Fontein și...

Spectacolul nou pentru noi a fost tripticul format din lucrările cu *Serenada* de Ceaikovski, *Visul* de Mendelssohn-Bartholdy și *Doamna și Clownul* pe muzică de Verdi.

Trei compozitori diferiți, trei lucrări ce poartă amprenta a trei personalități marcante în lumea coregrafiei mondiale și tot atîtea stele ale baletului, care fie că ne-au impresionat plăcut prin virtuozitatea tehnică, fie că ne-au emoționat prin măiestria interpretări, ne-au făcut să-i admirăm și aplaudăm cu căldură.

Serenada a fost o încîntare de grupări și pași coregrafici, o împletire perfectă de sensibilitate și avînt, eleganță, agilitate și poezie, toate redate printr-o forță lăuntrică, care poartă pecetea marelui Balanchine.

Visul, adaptare după „Visul unei nopți de vară" de Shakespeare în montarea lui Frederick Ashton care a rezolvat, prin mijloacele de expresie ale dansului, țesătura complicată a intrigii dramatice, a vădit un diapazon foarte întins și bogăție coregrafică — respectiv Anthony Dowell, Jennifer Penny, Keith Martin și Alexander Grant-Oberon Titania, Puck, Bottom precum și întreg colectivul au avut fermecătoare realizări artistice.

Cu totul de altă factură a fost lucrarea imaginată de John Cranko, *Doamna și Clownul* pe muzică de Verdi. Coloritul îndrăzneț și avalanșa de plastică dansantă perfectă executată atît de ansamblu cît și de frumoasa interpretare a marilor soliști, a încheiat seara formată din 3 balete variate și inedite.

Svetlana Beriosova, balerină strălucitoare și dinamică în execuția celor mai dificile pasagii coregrafice ne-a dovedit acea siguranță și autoritate caracteristică artiștilor de valoare, în plină maturitate și forță creatoare.

Fata rău păzită este un balet cunoscut, din veacul trecut, în adaptarea liberă a lui Gohn Lanchbery, după versiune din 1828.

A fost un spectacol spumos, o versiune foarte amuzantă în ciuda naivității libretului, a unui conflict obișnuit ; o comedie prin excelență savuroasă. Se rîdea în sală în hohote. Talentul coregrafului și al interpreților s-a dovedit valoros. Frumoasele însușiri coregrafice au fost totuși pe alocuri estompate de unele „efecte" care nu au purtat totdeauna pecetea adevăratei arte (anumite elemente decorative excesiv întrebuințate). Ambele distribuții au fost la un nivel artistic superior. Relevăm însă pe Nadia Nerina stea de prima mărime a acestei trupe ce s-a afirmat prin gingășia și ușurința jocului, prin remarcabilul său echilibru tehnic.

... Georgina Parteinson — văzute de Neagu Rădulescu

Publicul bucureștean a așteptat cu nerăbdare și nu ascunsă curiozitate apariția primei stele a baletului englez Margot Fonteynes în Odette-Odille din Lacul Lebedelor. Dacă Beriosova ne-a uimit în acest rol complex, Margot Fonteynes a creat o imagine artistică a lebedei perfect încarnată în pasărea urmărită, speriată, firavă, gingașă și neputincioasă în fața unei mari primejdii. Freamătul neîntrerupt al întregului corp, mișcarea nervoasă a brațelor — adevărată senzație de aripi, jocul capului, au creat atmosfera poetică și profund umană atît de greu de realizat. Rare sînt în istoria baletului, cazurile cînd această profesie de dansatoare, în pofida vîrstei, exprimă atîta gingășie și farmec feminin.

Privindu-i pe dansatorii englezi la antrenamentul zilnic, serioși și perseverenți, am înțeles lesne nivelul tehnic înalt la care au ajuns. Disciplina severă impusă de conștiința profesională asigură omogenitatea colectivă și totodată individualitatea fiecăruia.

Pe scena noastră oaspeții englezi de la Royal Ballet ne-au oferit dacă privim realizările în ansamblu adevărate spectacole de mare gală.

TILDE URSEANU

Filarmonica Cehă

Cele două concerte cu programe diferite susținute de Filarmonica cehă la București ne-au pus în contact cu o formație simfonică de mare prestigiu internațional, una din orchestrele de reputație mondială. De-a lungul celor șaptezeci de ani de existență (primul concert a avut loc în ianuarie 1896 sub bagheta lui Antonin Dvorak), ansamblul praghez și-a însușit un stil propriu, izvorît dintr-o înaltă conștiinciozitate profesională și o severă disciplină, ambele subordonate unui nedezmințit simț de răspundere colectiv față de opera interpretată. Personalitățile de seamă ale artei dirijorale a secolului nostru — printre care Gustav Mahler, Arthur Nikisch, Richard Strauss și alții — ce s-au perindat la pupitrul orchestrei și-au adus din plin contribuția la formarea acestei nobile tradiții. În principal, însă, meritul revine maeștrilor permanenți cehi care au deținut conducerea în decursul timpului, și în special lui Vaclav Talich, prezent timp de 25 de ani în fruntea orchestrei (cu începere din 1919). Festivalul internațional anual „Primăvara la Praga", înființat în 1946 — cu ocazia celei de-a 50-a aniversări a instituției —, a creat un cadru adecvat pentru valorificarea și mai largă a calităților orchestrei, astăzi unanim recunoscute.

Principala însușire a formației — așa cum ne-a apărut în cele două concerte prezentate la Ateneu — este fără îndoială participarea activă a *tuturor* compartimentelor orchestrei la discursul muzical, care se desfășoară cu o deplină claritate. Am vrea să relevăm cu deosebire corzile, remarcabile prin omogenitate, iar dintre suflători, lemnele, distingîndu-se soliștii la flaut, clarinet și fagot. Sonoritățile de ansamblu au fost masive, deși uneori ne-au apărut excesive în raport cu dimensiunile sălii noastre de concert. Programele ambelor manifestări — dominate de lucrări cu caracter romantic — au favorizat, ce e drept, cultivarea unor asemenea sonorități. Includerea unor creații ale muzicii clasice sau contemporane ne-ar fi permis să apreciem, fără îndoială, și alte însușiri ale orchestrei, printre care mai ales finețea de execuție a detaliilor și marea varietate în execuția nuanțelor dinamice, calități dovedite de membrii formației cu alte ocazii.

Primul concert al Filarmonicii cehe la București ne-a prilejuit cunoașterea dirijorului Zdenek Macal, tînăr (în vîrstă de abia 30 de ani) și foarte talentat șef de orchestră, ale cărui merite au primit și recunoașterea oficială a juriului celei de-a 15-a ediții a concursului internațional de dirijat de la Besançon din anul 1965, al cărui laureat este. La pupitru, Macal folosește o gestică suplă, expresivă, cu un nedezmințit caracter funcțional. Din programul prezentat sub conducerea lui s-a evidențiat nu atît poemul simfonic „Vltava" de Smetana — pe alocuri greoi, lipsit de atmosfera virilă și senină care face farmecul lucrării —, cît mai degrabă Simfonia a V-a de Ceai-

kovski, căreia Macal i-a pus în valoare cu măiestrie sensul organizării muzicale. Am apreciat alura elegantă a execuției, ca și modul în care tînărul dirijor ceh a știut să evite excesele retorice, prea adesea prezente în unele interpretări ale simfoniei. În mod special s-au făcut remarcate momentele dramatice de „suspense" din Andante, grația cuceritoare a Valsului, exaltarea vehementă — dar permanent controlată — a Finalului.

Solistul serii, pianistul Ivan Moravec, ne-a apărut, în Concertul nr. 4 în sol major de Beethoven, ca un artist supus în principal tentațiilor virtuozității. Posesor al unei mari ușurințe tehnice, Moravec parcurge cu autoritate paginile lucrării, nereușind însă să realizeze o interpretare unitară, în care fiecare frază să-și găsească locul precis în ansamblu.

În cel de-al doilea concert al oaspeților cehi, la pupitru s-a aflat experimentatul maestru Karel Ancerl, de 16 ani prim dirijor al Filarmonicii din Praga. Cu gesturi largi, măsurate, dar întotdeauna pline de nerv, Ancerl știe să transmită orchestrei acel fior expresiv, care dă naștere interpretărilor de mare ținută. Prima piesă înscrisă în program, suita din baletul „Romeo și Julieta" de Prokofiev, constituie de multă vreme una din „specialitățile" orchestrei și ale dirijorului. Apărută pe disc cu cîțiva ani în urmă, ea s-a bucurat de aprecierile entuziaste ale presei de specialitate*). Într-adevăr, nu lipsește din execuția lui Ancerl nici lirismul, nici umorul incisiv, nici ritmica pregnantă, — cu toate elemente caracteristice ale limbajului muzical prokofievian. Ca momente cu totul deosebite, sînt de relevat scenele „Montague și Capulet" (cu acel „subito piano", care venind după un masiv „fortissimo", prezintă o sonoritate aproape ireală, ca „de dincolo") și „Moartea lui Tybalt" (remarcabil ca spectaculozitate a dinamicii). Aceeași știință a folosirii contrastelor s-a vădit și în poemul simfonic „Don Juan" de Richard Strauss, în care punctele culminante au fost urmate de pauze generale pline de efect.

Punctul de vîrf al programului a fost atins însă odată cu interpretarea celebrei Simfonii nr. 5 („Din lumea nouă") a lui Dvorak. Aici calitățile instrumentiștilor și ale lui Karel Ancerl au apărut valorificate cu maximă eficacitate. Cantilena generoasă în poeticul „Largo" (cu admirabilul solo de corn englez), ritmica populară plină de vivacitate în „Scherzo", concluzia energică a Simfoniei în amplul „Finale", s-au bucurat de o „punere în pagină" grăitoare pentru posibilitățile reputatului colectiv praghez.

Succesele obținute de Filarmonica cehă în concertele sale de la București au constituit o justă recunoaștere a grijii și a simțului de răspundere cu care artiștii oaspeți au pregătit acest turneu în țara noastră.

EDGAR ELIAN

*) Rostislav Hofman scria în revista franceză „Disques": „Mă îndoiesc că este posibil să se dirijeze această capodoperă a lui Prokofiev mai bine decît o face Karel Ancerl".

Seară de muzică românească contemporană

Concertul de muzică de cameră de la Sala mică a Palatului ne-a oferit o selecție de lucrări românești valoroase, majoritatea în primă audiție publică.

În prima parte formația de cvartet alcătuită din Igor Turjanski — vioara I-a, Miroslava Pașici — vioara a II-a, Violeta Alexandrescu — violă și Gheorghe Moțatu — violoncel, a prezentat cvartetul nr. 2 în Fa major de Tudor Ciortea și cvartetul nr. 2 de Anatol Vieru (primă audiție).

O trăsătură comună acestor două lucrări o constituie exploatarea profundă și variată a posibilităților tehnice și expresive ale instrumentelor de coarde. Cvartetul lui Tudor Ciortea, structurat în forme clasice (sonată, scherzo, lied, rondo), cu o scriitură contrapunctică densă, alternează permanent două planuri sonore: unul dramatic, ritmic și altul liric, elegant. Parfumul românesc demonstrează stilizarea folclorică subtilă, iar bogatul conținut emoțional este evidențiat mai ales în cantilena generoasă a părții a III-a, în care deplasarea permanentă a liniilor solistice nu lasă nici un moment static.

Cvartetul nr. 2 de Anatol Vieru, compus în 1956, este alcătuit din trei părți care se cîntă fără întrerupere, fiecare parte avînd însă un caracter bine diferențiat. O analiză amănunțită arăta precizia folosirii procedeelor contrapunctice și unitatea pe care o conferă lucrării desfășurarea materialului tematic. În ansamblu, caracterul seducător al creației lui Vieru este rezultatul unui imponderabil dozaj între ordonarea logică și precisă a materialului muzical și vigoarea, dramatismul, supleța sonorităților, peste care se suprapune un lirism de pură inspirație. Cvartetul nr. 2 realizînd în mare măsură aceste deziderate se apropie de valoarea ultimelor lucrări ale compozitorului.

Remarcăm în execuția cvartetelor alegerea unor tempi potriviți, rubato-uri cu gust, și aplombul cu care formația surmontează dificultățile tehnice numeroase, punînd în valoare tocmai fondul muzical al celor două lucrări. Emisia de sunet îngrijită, intonația precisă și progresul realizat în unitatea de ansamblu (aici mai trebuie insistat pentru o egalizare tehnică și expresivă a tuturor interpreților), concură la sublinierea reușitei cvartetului condus de Igor Turjanski.

Mezzosoprana Martha Kessler a prezentat în partea a doua a concertului un mic recital de lieduri în primă audiție. Noile piese ale lui Mihail Jora (Corbul, Cîntec despre an și Lupii)) aduc eleganța și subtilitatea melodicii și originalul veșmînt armonic care constituie factura specifică a liedurilor sale rod al meșteșugului componistic ajuns la chintesență.

Liedurile Feliciei Donceanu (Fanfară și Seară tristă) din ciclul pe versuri de G. Bacovia, realizează atmosfera apăsătoare, de singurătate și desuetudine a orașului de provincie, într-o muzică în care culorile timbrale capătă preponderență iar, factura pianistică devine partea esențială a întregului.

Interpretarea Marthei Kessler, după părerea noastră una dintre cele mai înzestrate interprete de lied din țara noastră, a suferit uneori de o uniformizare a expresiei care se cere înlăturată la viitoarele audiții. Acompaniamentul pianistului Nicolae Rădulescu prezent și cu o frumoasă sonoritate a atacurilor în piano.

Ciclul de lieduri „Mesaje" de Alfred Mendelsohn, pe versuri de Mariana Dumitrescu (elevată poetă, ca și în liedul de Jora — Lupii), pentru voce, pian și cvartet de coarde, este una din ultimele lucrări ale compozitorului de o deosebită valoare și care ar fi putut duce poate la o nouă orientare în creația sa. Ciclul conține o dezbatere etică în care aspirația spre un înalt ideal artistic este determinată de lupta pentru un drum propriu, găsit cu greu uneori, dar ca o condiție sine qua non a realizării. Formația instrumentală susține Prologul, Epilogul și Interludiile (intercalînd cele șapte lieduri), în care cvartetul pregătește atmosfera și tematica liedului care urmează sau o reia pe a celui precedent, amplificînd comentariul pianului, partener egal al cîntăreței în discursul muzical.

Fiorul dramatic intuit cu sensibilitate și pe de altă parte lejeritatea emisiei și intonația sigură, au constituit atributele interpretării valoroase a sopranei Elisabeta Neculce-Cartiș. Prezența muzicală a Marianei Kabdebo la pian (dezinvoltă în pasagii de tehnică acută) și a cvartetului compus din Lucian Rogalski — vioara I-a, Helmuth Schneider — vioara a II-a, Otto Roth — violă și Tiberiu Ungureanu — violoncel (o frumoasă realizare mai ales în Epilog), au asigurat lucrării o prezentare de prim ordin.

DAN SCURTULESCU

Simfonia a III-a de Milhaud. Concert pentru orchestră de Remus Georgescu

În cadrul concertului dat de către orchestra Radioteleviziunii dirijată de Emanoil Elenescu violonistul austriac Ricardo Odnoposoff a interpretat Concertul pentru vioară și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy. Solistul a dovedit inclinație spre stilul interpretativ romantic subordonînd inspirației momentului logica discursului muzical.

Unitatea liniilor formei, simplitatea melodicii conjugată cu mișcarea polifonică, armonia bi sau politonală, reliefînd orchestrației aceste elemente ce constituie nota dominantă a muzicii lui Milhaud, s-au conturat limpede în interpretarea dirijorului Emanoil Elenescu. Păstrîndu-și cunoscuta atitudine sobră, exprimîndu-se prin gesturi dirijorale precise, șeful de orchestră a realizat simfonia lui Milhaud în spiritul fidelității față de partitură, marcînd expresiv momentele de culminație din partea I-a (Fierement) și final (Hymnus Ambrosianus), în armonie cu paginile de calm linear ale părții a II-a (Tres recueilli) și de seninătate pastorală din mișcarea III-a. Nu se poate trece cu vederea contribuția corului Radioteleviziunii, instruit cu atenție de Carol Litvin și încadrat, fără ostentație, în atmosfera de ansamblu.

Remus Georgescu, pentru prima dată prezent în afișele capitalei cu o lucrare mai amplă, s-a bucurat de o primire caldă. Conceput în patru părți, din care cea dintîi reprezintă în realitate o introducere cu caracter de expunere a elementelor de construcție, Concertul pentru orchestră de coarde este cristalizat într-o unitate arhitectonică echilibrată. Reluarea temelor în „Fuga" finală, departe de-a crea iluzia ciclului, asigură continua transformare și dezvoltare a ideilor pe o direcție în permanentă creștere. Astfel, nucleul de 8+4 sunete expus în „Intrada" (sunete suprapuse în acorduri cuprinzînd totalul cromatic) constituie fondul pe care frînturi ale temelor clar conturate abia mai tîrziu, apar în expunerea unor instrumente soliste (remarcabile solo-urile, susținute la vioară de Radu Zvorișteanu și la violă de Iosif Ackermann).

Este un prilej de a stabili punctul de vedere al compozitorului în ceea ce privește tehnica pe care o folosește în mod consecvent pe parcursul lucrării și totodată intențiile de a se încadra în forma severă a concertului pentru orchestră.

Mișcarea a II-a, „Allegro glocoso", inaugurează suita celor trei părți în care modul de aplicare a principiilor enunțate (prin dezvoltarea motivelor, opoziția grupurilor de instrumente în cadrul unui dialog firesc, prelucrarea elementului polifonic și metro-ritmic) dovedește deplina stăpînire a tehnicii componistice și un remarcabil simț al proporțiilor. Momente de puternice acumulări de tensiune punctează această parte a piesei, dîndu-i un variat relief expresiv.

Foarte scurt, bine proporționat în contextul lucrării „Interludiu" partea a III-a pregătește declanșarea finalului realizat în forma strictă a fugii clasice în cadrul căreia tehnica polifonică a compozitorului își găsește aplicarea, asigurînd în tumultul sonor un echilibru ce se impune concluziei întregului concert.

Succesul concertului pentru orchestră de coarde de Remus Georgescu, ne îndreptățește să așteptăm confirmarea talentului tînărului compozitor și în alte lucrări.

ALEXANDRU SUMSKI

Cvartetul de coarde din Cluj

Ori de cîte ori, în decursul ultimilor ani, s-a dezbătut în presă sau în consfătuiri de specialitate situația din domeniul muzicii de cameră, cvartetul de coarde al Filarmonicii de stat din Cluj a fost citat ca exemplu pozitiv pentru perseverența și spiritul de abnegație cu care cultivă acest gen muzical atît de pretențios. Realizările celor patru instrumentiști apar cu atît mai meritorii, dacă avem în vedere că ei sînt în măsură să dedice doar o mică parte din activitatea lor curentă muncii de perfecționare în cadrul formației de cvartet. După cum se știe, Ștefan Ruha (vioara I) desfășoară o carieră de solist care-l obligă la permanente deplasări în țară și în străinătate, în timp ce Vasile Horvath (vioara a II-a), Vasile Fülöp (violă) și Iacob Dula (violoncel) activează în orchestra simfonică a Filarmonicii clujene — cel dintîi ca prim concertmaestru, ceilalți doi ca șefi de partidă —, ceea ce presupune un program zilnic de repetiții sau concerte. În aceste împrejurări, aparițiile cu caracter de periodicitate ale cvartetului pe podiumurile de concerte din Cluj, București etc. comportă o deosebită apreciere, cu atît mai mult cu cît repertoriul formației apare de fiecare dată înnoit, iar nivelul execuțiilor denotă un remarcabil nivel de *profesionalism și de conștiinciozitate artistică*.

Cel mai recent concert susținut de colectivul clujean la București, în Sala mică a Palatului, a programat o primă audiție așteptată cu un interes ușor explicabil : lucrarea fusese distinsă în 1965 cu premiul I la Concursul internațional de la Liège. Succesul obținut de Cvartetul de coarde nr. 6 al lui Berger în condițiile unei competiții internaționale de prestigiu s-a dovedit întru totul justificat. Ca și alte opusuri mai recente ale sale, Cvartetul se distinge prin economia mijloacelor de expresie, prin soliditatea construcției, prin tensiunea lăuntrică ce-i străbate paginile. Deși cele două părți care-l alcătuiesc (Ballata și Fantasia) au la bază forme consacrate — sonată în prima, îmbinare de sonată și de variațiuni în cea de-a doua —, discursul muzical pare că se desfășoară liber, aproape improvizatoric. Sesizînd cu claritate intențiile autorului, instrumentiștii clujeni au realizat o interpretare pilduitoare a cvartetului, fixată de altfel în șanțurile discului dedicat de „Electrecord" creației de cameră a lui Wilhelm Berger. Tonul epico-dramatic, circulația materialului tematic pe întregul parcurs al lucrării, rigoarea arhitectonicii au fost înțelese și puse în valoare cu o dăruire exemplară.

Prezentate în restul programului, două creații definitiv consacrate ale literaturii universale de cameră au vădit unele inegalități în ce privește interpretarea. *Sublimul Cvintet cu două violoncele în do major* op. 163 (la violoncelul al II-lea : Serafim Cristescu), lucrare capitală a producției camerale schubertiene, a fost lipsit de fantezie expresivă, de noblețe a sonorității. Din Cvartetul în do minor, op. 51 nr. 1, de Brahms, am apreciat atmosfera apăsătoare — cu un vag licăr de speranță — realizată în partea a II-a (Romanze) și vitalitatea imprimată Allegro-ului final. Partea a III-a (Allegretto molto moderato e comodo) a părut în schimb văduvită de acel surîs discret care luminează ambianța după înnourarea începutului, în tonalitate minoră. Nu ne îndoim că talentații muzicieni clujeni sînt în măsură să obțină realizări la nivelul exigențelor în neîncetată creștere ale publicului nostru, așa cum au dovedit-o în repetate rînduri. Poate că, oferindu-li-se posibilitatea de a se concentra în mai largă măsură asupra activității în cadrul cvartetului, le va fi mai ușor să adîncească sensurile expresive ale întregului lor repertoriu, să-i fixeze cu mai multă precizie limitele stilistice. Ceea ce ar fi spre folosul dezvoltării muzicii noastre de cameră.

E. E.

NOTE

Turneul orchestrei „Bach" (Gewandhaus) în America Latină a cunoscut un mare succes, prezentînd o serie de programe care au cuprins, printre altele, *Concertele brandenburgice* (Nr. 1, 3, 4 și 5), *Dublul concert* de vioară, *Concertul* pentru vioară și oboi (în re minor) de J. S. Bach, precum și *Divertimento* (K. V. 205) de Mozart și *Simfonia a VI-a* (Le Matin) de Haydn.

Cele 15 concerte prezentate — de la Buenos Aires pînă la Montevidea (cu o audiție preliminară la Praga) — au cunoscut o primire călduroasă precum și elogioase aprecieri ale presei sudamericane și europene. Posturile de radio argentiniene și chiliene au transmis concertele în întregime, iar la Buenos Aires s-a organizat o audiție televizată. Menționăm că acest turneu vine să completeze concertele date, cu cîțiva ani în urmă, de către Corala catedrei Sf. Toma din Leipzig în aceleași țări ale emisferei, lucru care a și fost subliniat în presa muzicală respectivă.

Actuala stagiune concertistică din Leipzig cuprinde o serie de lucrări noi, din care desprindem, între altele, *Simfonia a II-a* de Fritz Geissler, *„Leipziger Sinfonie"* de Ottmar Gerster, precum și *„Cronica evreiască"*, o realizare colectivă a unor compozitori de frunte din ambele state germane. O atenție deosebită reține programarea unei prime audiții de Hans Werner Henze *(Novae de infinito laudes)* precum și prezența lui Werner Egk care va dirija cîteva concerte în cadrul „Audițiilor municipale", cuprinzînd și lucrări proprii.

Din seria celorlalte prime audiții ale stagiunii curente, mai citäm oratoriul *„Mizeria germană"* de Paul Dessau, *Concertul* pentru orchestră de Fidelio F. Finke, *Toccata maestosa* a lui Paul Trexler și *Concertul* de violă al lui Hans Christian Bartel. De asemenea, variațiunile *„Hamlet"* de Miloslav Kabelac și *Scenele fantastice* ale lui Ivan Marinov.

(Dieter Lehmann — compozitor din Leipzig)

Interviuri cu: Radu Aldulescu

Printre personalităţile muzicale care s-au afirmat cu deplină izbîndă pe firmamentul vieţii artistice internaţionale, violoncelistul Radu Aldulescu se situează în prim plan. Pornind modest şi laborios la realizarea unei cariere care reclamă într-un grad înalt putere de muncă, disciplină severă în studiu şi mai presus de orice, o totală dăruire spirituală, Radu Aldulescu a activat, după strălucite studii la Conservatorul din Bucureşti, mai întîi în orchestra Teatrului de Operă şi Balet, apoi în orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu". În acelaşi timp, el s-a impus ca solist şi ca excelent muzician de cameră în Trio-ul „Bucureşti" (împreună cu violonistul Ştefan Gheorghiu şi pianistul Valentin Gheorghiu), formaţie care a înregistrat succese răsunătoare atît în ţară cît şi în turneele din U.R.S.S., R.S. Cehoslovacă, R.P. Bulgaria, Franţa, Elveţia, Austria, Anglia, Italia.

Calitatea de solist al Filarmonicii „G. Enescu", obţinută în 1950 şi distincţiile cucerite la concursurile internaţionale de la Geneva (1946), Praga (1950) şi Berlin (1951) au constituit premizele materiale şi spirituale pentru desfăşurarea unei munci calitative entuziaste de asimilare a repertoriului clasic şi contemporan al instrumentului. Concertînd în numeroase centre muzicale ale lumii, la Moscova, Leningrad, Paris, Praga, Geneva, Varşovia, Budapesta, Sofia, Dresda, Berlin şi Leipzig, colaborînd cu dirijori de prestigiul lui George Georgescu, Tony Aubin (Franţa), Paul Kletzki (Elveţia), André Huguens (Belgia), Muir Mathessohn şi Charles Mackerras (Anglia), Kurt Sanderling (Berlin), Karl Etti (Viena), Vaclav Neumann (Praga), Mircea Basarab, Constantin Iliev (Sofia), Athanase Evanghelatos (Atena), Radu Aldulescu a fost caracterizat de presa internaţională de specialitate, ca un talent interpretativ de înaltă clasă. Cu fiecare concert simfonic şi cu fiecare recital, Radu Aldulescu şi-a extins continuu registrul psihic şi tehnic şi capacitatea de a retrăi şi de a reda sensul autentic al unui repertoriu alcătuit pe principiul diversităţii stilurilor. Maeştrii preclasicismului italian şi francez, cei ai clasicismului vienez (Haydn şi Beethoven), preromanticul Weber, romanticii Mendelssohn-Bartholdy, Schumann şi Brahms, exponenţii şcolilor naţionale, Grieg, Debussy, Enescu, modernii Hindemith, Honegger, Martinu, Britten, Şostakovici, Jolivet, Poulenc şi alături de creaţiile lor, lucrările exponenţilor celor mai actuale şi îndrăzneţe sondări ale universului sonor ca polonezul Penderecki, italianul Dallapiccola, Anatol Vieru şi L. Feldman, toate aceste momente şi cristalizări stilistice din evoluţia literaturii violoncelului au constituit pentru Radu Aldulescu o înaltă chemare profesională, manifestată cu forţa activă a unui ideal. Cu un atare repertoriu, Radu Aldulescu a putut cuceri, în ultimii ani, preţuirea internaţională, cuvenită unui talent real, alcătuit în munca sa de o voinţă disciplinată, de inteligenţă şi de un bun gust selectiv şi exigent.

Succesele obţinute de Radu Aldulescu în ultimele două stagiuni la Londra, Paris, Köln, Frankfurt-am-Main, Zürich, Berna, Basel, Winterthur şi participarea sa în vara acestui an la Festivalurile muzicale internaţionale de la Aachen (Aix-la-Chapelle) şi Saint-Jacques de Compostelle (Spania), concertele şi recitalurile de la Madrid, Santiago, Vigo, înregistrările pe disc făcute cu muzicianul italian Carlo Zecchi şi imprimările realizate pentru Radio-Paris, au avut un puternic ecou în cercurile muzicale de peste hotare. Violoncelistul Radu Aldulescu este astăzi un nume în concertistica internaţională. Actuala stagiune va extinde şi mai mult sfera geografică a activităţii sale, prin concertele programate în Austria, unde va fi solistul Tonkünstler Orchester (Viena), în Grecia şi Anglia. Apreciat în egală măsură şi ca pedagog, Radu Aldulescu a fost solicitat să susţină cursuri de interpretare la Sofia, Weimar şi în colaborare cu Gaspar Cassado, la Köln şi Santiago de Compostela, iar recent a fost invitat să concerteze şi să susţină cursuri de interpretare în cadrul Festivalului de la Beriloche (Argentina).

O convorbire cu acest exponent al solisticii şi pedagogiei româneşti, am socotit, că poate contribui, la stabilirea, pentru tinerii muzicieni din ţara noastră, a unor jaloane şi principii directoare în activitatea lor viitoare.

La întrebarea privind repertoriul contemporan al instrumentului şi deci sfera problemelor specifice interpretului-violoncelist, Radu Aldulescu ne-a răspuns :

— „Te surprinde adesea afirmaţia superficială că literatura violoncelului ar fi redusă. Desigur, ea nu se poate compara cu aceea a pianului, instrument predilect al unor mari compozitori ca Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, dar sînt convins că în zilele noastre, unui violoncelist, îndrăgostit de artă şi pasionat să cunoască toate tainele instrumentului, i se oferă un cîmp larg de explorare, de studiu, de realizări. La marea zestre violoncelistică a trecutului, la

temelia căreia stau genialele Suite ale lui J. S. Bach, sonatele lui Beethoven și Brahms, secolul al XIX-lea și veacul nostru au adăugat o bogată literatură, care creiază interpretului-violoncelist posibilități largi de întocmire a repertoriului, pe principiul varietății de stiluri și concepții estetice. Voi începe prin a aminti de una din marile revelații ale cercetării științific-muzicale a vremii noastre și anume de redescoperirea creației violoncelistice a maeștrilor preclasici. Menționez ca un exemplu cele 20 de concerte pentru violoncel și orchestră ale lui Antonio Vivaldi apărute sub îngrijirea compozitorului Gian Francesco Malipiero în ediția de o mare limpezime a Institutului „Vivaldi". Am putut iarăși constata că secolul nostru, sfîșiat de contradicții pe planul expresiei și tehnicii artistice, oscilînd între adeziunea la formele cele mai îndrăznețe de căutare a unui nou limbaj sonor și între admirația cea mai adîncă pentru operele trecutului muzical, a reușit să redescopere comori muzicale de multă vreme dispărute, cum ar fi, — ca să citez un caz, Concertul în Do major de Haydn, operă catalogată de mîna lui Haydn, dar dispărută timp de 200 de ani, pentru a fi scoasă la lumină abia în 1961. Am cîntat cu mare plăcere acest Concert în actuala stagiune la București împreună cu dirijorul belgian René Defossez. La toate acestea aș putea adăuga numeroase creații ale secolului XX, de o excepțională valoare, datorate unor compozitori proeminenți ca Debussy, Reger, Kodaly, Enescu, Hindemith, Honegger, Britten, Șostakovici, Procofiev, Milhaud, André Capelet (autorul minunatei compoziții „Épiphanie" pentru violoncel și orchestră), Franck Bridge, Walton, Malipiero, Casella etc. La acestea, aș adăuga și lucrările unor străluciți interpreți ai violoncelului ca Mainardi, Cassado, Tortelier. Iată schițat un vast cîmp de activitate pentru solistul-violoncelist. Am lăsat pentru sfîrșit menționarea unei apreciabile literaturi violoncelistice creată în ultimele decenii. Ea implică numeroase personalități și o mare varietate de stiluri. Dincolo de diversitatea de școli și de stiluri, literatura modernă a violoncelului are ca principiu comun tendința de a îmbogăți și inova limbajul tehnic-expresiv tradițional al instrumentului. Luînd cunoștință de creația violoncelistică a epocii noastre, concertiști-pedagogi cu uriașe posibilități tehnice cum ar fi Rostropovici, Tortelier, au pornit la reformarea metodei de a se cînta la instrument. Gîndirea muzicală a revoluționat tehnica. S-a întîmplat același lucru, cu apariția lui Liszt în istoria pianisticei. Marii violonceliști amintiți au ajuns să recomande schimbarea poziției tradiționale a instrumentului și a executantului, în scopul de a ușura soluționarea expresivă a problemelor tehnice incluse în noua literatură. Voi da un singur exemplu : atît Rostropovici cît și Tortelier recomandă poziția aproape verticală a instrumentului, prin îndoirea piciorului violoncelului (picul). Ei cer instrumentistului să realizeze, printr-o nouă ținută a corpului, folosirea fluentă, aidoma pianistului, a celor 5 degete ale mîinii stîngi, începînd chiar din poziția 1. Aceste noi principii tind să asigure mobilitatea tehnică reclamată de foarte multe din paginile creației contemporane. Procesul de extensiune și chiar de reformare a tehnicii tradiționale a devenit necesar din momentul în care compozitori ca Dallapiccola, Heinz Werner Henze, André Jolivet, Henri Sauguet, Fortner, Penderecki, Anatol Vieru și Ludovic Feldmann, Franck Martin, Pal Kadosza, Ferenc Laszlo și mulți alții tind să valorifice mijloace inedite de expresie, care existau în chip latent, nevalorificate, pînă azi.

— *Care este părerea Dv. în privința echilibrării repertoriului clasic și contemporan ?...*

— În această privință cred că trebuie să admitem jocul liber al inițiativei personale a interpretului. Orice interpret autentic aspiră să găsească muzica cea mai adecvată personalității sale. Sînt temperamente clasice, romantice, impresioniste, dar mai există și naturi artistice care aparțin în mod integral, prin orizont, psihologie și spirit lucid, analitic, lumii contemporane. Este de remarcat că în majoritatea cazurilor se afirmă o certă corespondență între temperament și tehnică. Tehnica este o creație a sufletului, cum spunea Liszt. Am ascultat excelenți interpreți de muzică modernă, solistică și de cameră, incapabili însă să redea în mod autentic, fiorul unei pagini de Bach sau avîntul impetuos al unei mișcări de sonată beethoveniană. Ei au ajuns la muzica modernă, arzînd etapele, sărind peste treptele istorice ale evoluției gîndirii muzicale. Rareori un interpret este la fel de autentic în muzica clasică, romantică, impresionistă și muzica modernă. Dar cei mai mari interpreți dovedesc că poți înțelege pe Debussy sau pe Messiaen cînd poți să cînți cu artă pe Haydn, pe Mozart, pe Bach și pe Beethoven.

— *Ați putea să ne vorbiți despre tendințele dominante ale interpretării moderne ?...*

— Dacă reflectăm la această problemă putem constata că întregul front al interpretării muzicale, de la dirijat la solistică și muzică de cameră, tinde, de la apariția epocală a unor mari muzicieni ca Toscanini, Furtwaengler, Horowitz, Richter, Oistrah, Rostropovici, Stern, Menuhim, Bush, Markevitch, spre redarea obiectivă a textului, fără adausuri personale și înduloiri subiective. Frumusețea muzicală strălucește în toată puritatea ei tocmai prin această retrăire obiectivă a operei de artă. O sonoritate sănătoasă, fără echivocuri, consecvență în ritm și tempo, tensiune naturală în arcuirea melodiei, trăirea momentelor armonice prin lucida înțelegere a înlănțuirii acordice, iată preocupările ce constituie dominanta interpretării moderne. Cu alte cuvinte, de la apariția interpreților geniali amintiți se evită echivocul sonor, făcut din supra-nuanțare și romantizare, care pînă la urmă definesc stilul, sau lipsa de stil a unei interpretări „amatoriste" sau „manieriste".

— *...Totuși se pot desprinde din diversitatea personalităților în domeniul artei interpretării, mai multe linii directoare...*

— Istoria modernă a interpretării violoncelistice a înregistrat memorabila apariție a lui Casals, cum spunea marele Enescu „Enfin, Casals vint !", și totuși, am impresia că cu toată genialitatea și forța persuasivă a acestui foarte mare artist, stilul său, care a creat imitatori, nu a putut să dea naștere unei școli,

adică unei linii directoare în pedagogia artistică. Casals este un fenomen romantic în lumea modernă. Arta sa de un subiectivism ardent, trăiește ca un fenomen unic și inimitabil așa cum în creația muzicală fenomenul Debussy sau Chopin sînt strîns legate de personalitatea celor doi compozitori. Dar după Casals, poate ca o reacțiune împotriva subiectivismului, au apărut mari interpreți ca Fournier, Navara, Tortelier. Ei au meritul de a fi marcat o revenire la stilul obiectiv de interpretare, despre care am vorbit. Cel mai reprezentativ exponent al acestui nou stil este după părerea mea excelentul Rostropovici.

— *Cum vedeți perspectivele de dezvoltare ale școlii românești de violoncel? Au apărut talente tinere, ce trebuie făcut pentru dezvoltarea lor?...*

— În istoria relativ tînără a culturii noastre muzicale a existat un moment cameral deosebit de important. Mă refer la momentul cînd Constantin Dimitrescu organiza primul cvartet românesc și scria muzică de cameră și de violoncel pe care o interpreta ca un autentic artist. Din păcate, acest început istoric nu a fost continuat. Sîntem în faza de expectativă a unei solistici românești. Neîndoielnic, regretatul meu maestru, D. Dinicu, și-a cîștigat merite foarte mari formînd numeroase elemente care fac cinste celor mai bune orchestre simfonice ale noastre. Personal, îi datorez foarte mult în privința orientării mele spre solistică. În scurta perioadă cît am fost profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", am încercat să dăruiesc din toată inima, studenților mei, tot ceea ce am acumulat în decursul anilor, în primul rînd prin experiența mea de concertist, de muzician de cameră și de artist îndrăgostit de toate formele de manifestare ale artei sunetelor. Insist, activitatea mea pedagogică își trăgea izvorul din experiența mea de concertist, căci mi se pare că numai un pedagog-concertist poate forma cadre solistice. Vreți exemple? Liszt, Chopin, Bülow, Busoni, d'Albert, și în epoca noastră Edwin Fischer, Cortot, Enescu, Oistrah, Michelangeli, Gilels, Rostropovici și aș putea continua cu multe alte nume. Din clasa lui Neuhaus, pe vremuri mare pianist, au ieșit fenomenalul Richter, Gilels și atîția alții. Sînt însă și pedagogi care n-au putut să se afirme, datorită unei structuri psihice proprii, ca artiști. Aceștia, neavînd o experiență proprie, personală, caută prea mult împreună cu elevul, ceea ce concertistul-pedagog a găsit și găsește în focul creației. Adică soluții tehnice sau fixarea unei concepții stilistice. Perspective? Avem, de sigur. Și încă îmbucurătoare. Românii au început să fie cunoscuți peste hotare ca un popor extrem de înzestrat în muzică. Este și aceasta, într-o mare măsură o moștenire enesciană. Iradiația geniului său multilateral de compozitor, interpret, pedagog se răsfrînge asupra poporului nostru. Avem talente tinere. Voi numi cîteva: Teutsch, Șarpe, Elena Botez, Ilea, Moțatu, dar risc să uit alte nume la fel de promițătoare. Ceea ce lipsește însă în viața noastră muzicală este sentimentul de răspundere în descoperirea și promovarea talentelor autentice. Tineretul are nevoie, pentru a se dezvolta, de o informare muzicală largă, el trebuie să participe la concerte, la concursuri și festivaluri internaționale, la

Recital la Santiago de Compostela

cursuri de specializare în străinătate și asemenea cursuri se organizează astăzi în întreaga lume, cu colaborarea celor mai mari concertiști-pedagogi, ca Mainardi, Cassado, Zecchi, Michelangeli, Janigro, Magda Tagliaferro, Segovia, Victoria de Los Angeles. În definitiv ce ne-ar putea împiedica să organizăm chiar la noi în țară asemenea cursuri cu invitați, profesori și tineri artiști de peste hotare? Avem atîtea localități minunate în țara noastră, la munte, la mare, în preajma mînăstirilor din nordul Moldovei, cărora le-am putea adăuga strălucirea și prestigiul unor cursuri de interpretare internaționale. E o propunere, de care se va putea ține sau nu seama...

— *Ce părere aveți despre creația românească destinată violoncelului?*

— Consider că orice interpret trebuie să integreze în repertoriul său, alături de capodoperele clasicismului și ale muzicii moderne și creația muzicală a poporului său. În realitate, s-a scris în ultima vreme prea puțin pentru violoncel. Dar din acest puțin se desprinde admirabilul Concert al lui Vieru, distins cu un mare premiu internațional, lucrare care a atras atenția unor interpreți de peste hotare. Am cîntat multă muzică românească, de la Dimitrescu, pînă la sonatele lui Enescu și la Simfonia lui concertantă, de la Paul Constantinescu și Tudor Ciortea pînă la sonata lui Valentin Gheorghiu. Și chiar în actuala stagiune voi prezenta atît în țară cît și la Berlin și Londra o recentă și valoroasă creație violoncelistică românească, Sonata concertantă de Ludovic Feldmann. Și totuși, aș dori ca creatorii români să acorde o atenție sporită instrumentului nostru, scriind lucrări în diferite forme și proporții, piese de durată scurtă și de mare efect, pentru bis-uri, căci un supliment de efect poate stîrni peste hotare, mai ales, entuziasmul și interesul pentru școala noastră de compoziție. Aș dori ca acest apel al meu adresat compozitorilor să fie înțeles ca un îndemn la colaborare și nu ca o critică..."

V. CRISTIAN

Mihai Constantinescu

— Care este părerea Dv. despre viabilitatea repertoriului clasic ?

— Rapiditatea mijloacelor de propagare a muzicii şi mai ales avîntul neobişnuit pe care l-a luat mişcarea noastră culturală au făcut ca subîmpărţirile istorice ale creaţiei muzicale (de la preclasic şi clasic, pînă la romantic şi contemporan) să nu mai fie atît de rigide pentru gustul publicului auditor. S-a impus, cred, necesitatea unei audiţii mai complexe, mai apropiată de mentalitatea ascultătorului din zilele noastre. În cazul de faţă (fiindcă vorbim de „repertoriu clasic"), accentul nu s-ar pune atît pe o audiţie care să respecte, să-i zicem astfel, o clasificare didacticistă, cît mai ales pe una care să fie în stare să creeze un climat emoţional.

Acest iubitor de muzică va fi adeptul convins al oricărei muzici ce se încadrează în noţiunea largă de „clasic", atunci cînd în program vor figura lucrări din cele mai reprezentative, indiferent de epocă — Bach şi Brahms, să zicem. Aceasta este opinia reprezentativă a marei majorităţi a ascultătorilor. Tocmai pentru acest motiv, *Concertul* de vioară al lui Beethoven (ca şi cel de pian al lui Grieg) — ca să aleg doar două din marile lucrări concertante — vor umple oricînd sălile de concert. După părerea mea, viabilitatea unui astfel de repertoriu nu cunoaşte limite de timp.

— În lumina celor de mai sus, consideraţi necesare oarecari modificări în ce priveşte repertoriul actual ?

— Cred că ar fi oportun ca acest auditor de care vorbisem mai înainte şi care răspunde cu multă pasiune la audiţie, să fie pus în contact mai susţinut cu creaţia contemporană ; am putea vorbi — dacă este vorba de întreprinderea unei acţiuni — de o *lărgire* a orizontului său de înţelegere muzicală. Firesc că acest lucru implică o *execuţie* ireproşabilă. Vom putea vedea peste un timp nu prea îndelungat (căci este vorba de un proces de adaptare) un public nou, adept al „clasicilor" Alban Berg sau Anton Webern.

— Ce ne puteţi spune — în legătură cu această apropiere între „vechi" şi „nou" — despre tradiţie şi inovaţie în arta interpretativă violonistică ?

— Iată o întrebare care preocupă deopotrivă pe interpreţii şi creatorii contemporani. Problemele sînt îndeajuns de cunoscute spre a le mai repeta *in extenso* : există lucrări care s-au menţinut şi se menţin, în ciuda timpului, tot astfel cum sînt (sau, mai degrabă, *au fost !)* lucrări care nu rezistă acestui examen neîndurător. Prima categorie s-a născut din însăşi substanţa artei, constituind — să-i zic astfel — o specie a eternităţii : un Homer sau Dante, un Monteverdi sau Wagner. Cea de-a doua însă — adevărată specie a caducităţii — s-a hrănit din gusturi efemere şi moda timpului. La timpul lor, au existat cu siguranţă o mulţime de imitatori ai unui Bach, de pildă (poate chiar mai celebri, la zilele lor, decît însuşi marele lor model !), dar creaţia lor nu a rămas peste veacuri. Cît despre arta interpretativă, cred că putem vorbi de o „modernizare", atunci cînd găsim mijloace noi de expresie pentru lucrări ale unei epoci trecute, conformîndu-o — cu alte cuvinte — pretenţiilor contemporane. Nu este un sacrilegiu, ci un lucru mai mult decît necesar în însuşi interesul lucrării : în felul acesta o scoatem dintr-o oarecare desuetudine care ar putea-o ameninţa.

— S-ar părea că în materie de interpretare, schimbările în timp ale concepţiilor sînt destul de pronunţate ?

— Stilul interpretativ se schimbă, într-adevăr, fără încetare. Am ascultat nu de mult, pe un disc, *Concertul* de Ceaikovski în interpretarea lui Hubermann. Şi, în treacăt fie spus, nu este vorba de o interpretare oarecare — ea a făcut epocă, imediat după primul război mondial. Trebuie să recunosc însă că în lumina de azi, ea n-ar mai corespunde publicului nostru. Unii ar spune poate că este „demodată" — şi poate că am putea vorbi într-adevăr de „modă" în acest caz. Alunecări pe coardă, cu totul nefavorabile frazării muzicale (adevărate virtuozităţi de tehnică instrumentală), apoi întîrzieri nejustificate pe unele note (amintindu-ne, într-un fel, de binecunoscutele exagerări ale bel-canto-ului), intenţii melodramatice — şi cîte altele. Ce deosebire faţă de stilul contemporan, ca de pildă sobrietatea plină de densităţi a unui Oistrah. Şi am ascultat cu multă emoţie şi legitimă mîndrie, imprimarea rămasă, cam tot din acel timp, a *Poemului* de Chausson în interpretarea lui George Enescu. Nu numai că este inimitabilă, dar ea poate fi audiată şi azi, şi — cred — oricînd.

Departe de a vedea o „dispută" între tradiţie şi inovaţie, socot că triumful bunului gust este suveran ; doar el, acest gust, poate conferi interpretării autenticitatea intenţională a compozitorului. În felul acesta sînt convins, interpretarea va fi dincolo şi deasupra oricărei mode ; şi vă rog să mă iertaţi că citez versul unuia din poeţii mei preferaţi : „...peste mode şi timp : Olimp", aşa cum o spune Ion Barbu în „Uwedenrode".

— Cîteva cuvinte despre exponenții artei noastre interpretative, în context internațional.

— În ultimii ani, România și-a asigurat — printr-un valoros șir de reprezentanți ai artei interpretative — o binemeritată reputație internațională, fenomen care se încadrează în procesul cu mult mai variat al afirmării noastre spirituale și culturale în lumea contemporană. Este însă regretabil faptul că aceste obiective atît de avîntate sînt nevoite să țină seama uneori de unele elemente situate în afara preocupărilor de artă. Deseori, circulația mai amplă a unor soliști — pe care îi consider reprezentativi pentru arta noastră — întîmpină oarecari dificultăți : alteori, trimiterea acestor artiști nu se face chiar după cele mai judicioase criterii — și mă refer aici la alegerea celor mai importante centre culturale din Europa sau din lume. Este adevărat că există și practica anumitor „preferințe" ce se manifestă pe plan internațional ; dar, pentru a *îndruma* aceste preferințe asupra interpreților noștri cei mai reprezentativi, este necesar ca aceștia să fie mai întîi prezentați spre a fi cunoscuți — și mai cu seamă acolo unde nu sînt încă cunoscuți.

Or, cred că sarcina aceasta revine conducerii OSTA — căci, după părerea mea, tot OSTA trebuie să răspundă în cea mai mare măsură de aceste aspecte. Agenția noastră de turnee nu trebuie, în nici un caz, să se limiteze la o simplă muncă de intermediere între artiștii români și agențiile străine. Aici se cere o atitudine mai *activă*, o adevărată *propagandă* artistică, solid axată pe criteriile celor mai valoroase afirmări ale artei noastre interpretative.

— Cum vedeți afirmarea lucrărilor violonistice românești peste hotare ?

— Din proprie experiență pot afirma că lucrările românești pe care le-am prezentat peste hotare (este vorba, printre altele, de *Sonatele* de Sigismund Toduță și Alfred Mendelsohn, apoi *Suitele* de Tudor Ciortea și Dumitru Bughici ș. a.) au fost primite cu viu și interes atît la Berlin sau Praga cît și la Moscova, Sofia, Varșovia etc. Acest lucru l-am constatat atît prin reacția spontană a publicului cît și din presa care a însoțit aceste prezentări. Îmi pare rău că circulația mea a fost destul de restrînsă, căci sînt convins că repertoriul meu românesc s-ar fi bucurat de mult succes și în alte părți ale lumii. În tot cazul însă, el se află în permanentă îmbogățire.

— Cum apreciați situația actuală a repertoriului nostru violonistic ?

— Ca și literatura destinată pianului, cea violonistică este și ea impresionantă — chiar dacă, cantitativ vorbind, ea se află pe locul al doilea. Compozitorii de pretutindeni nu neglijează vioara, creind opere valoroase și reprezentative pentru acest instrument.

Dacă literatura violonistică *clasică* o cunosc mai bine (respectiv, am un tablou general oarecum exact), în ce privește muzica modernă nu cunosc decît prea puțin față de propriile mele pretenții în acest domeniu. Nu-mi pot face o idee nici măcar asupra volumului lucrărilor violonistice noi pe plan mondial. Cred că se face resimțită și lipsa unui material documentar mai amplu : partituri, benzi, discuri.

— Ce ne puteți spune în privința școlii violonistice românești ?

— Iată o problemă delicată. Personal, cred că se poate vorbi numai de o școală care să se situeze în coordonatele marii direcții interpretative pe care a lăsat-o George Enescu, atît direct cît și prin elevii săi în viață (V. Filip, Bîrsan etc.). În general, vorbind de „școală de artă", ea trebuie să îmbine toate experiențele anterioare care au format-o, realizînd totodată o rafinare maximă a tuturor elementelor preluate. Iertați-mi metafora, dar în lumina acestui principiu, școala românească de vioară a început — ca să zic astfel — ...cu sfîrșitul. După opinia mea, profesorii noștri de vioară (ca de-altfel și toți cei ce răspund de problema violonistică) riscă să facă un lucru steril și confuz dacă nu adoptă direcțiile deja create în școală de către George Enescu. Aproape că nu mi-a venit să cred cînd mi s-a spus că într-o ședință de catedră a unui mare Conservator din țară, un profesor reputat ar fi făcut afirmația că interpretarea enesciană a *Sonatelor* de Bach ar fi astăzi demodată, conținînd elemente de expresie... lăutărești (!). Or, *tocmai* despre interpretarea acestor *Sonate*, doi mari violoniști de pe meridiane diferite (Oistrah și Szering) afirmau că ar fi un model intangibil de desăvîrșire stilistică — din nou, „dincolo de timp".

Dacă există cu adevărat o asemenea vanitate pedagogică în învățămîntul violonistic, atunci este de-a dreptul primejdioasă pentru dezvoltarea violonisticii românești.

— După părerea Dv. care sînt perspectivele tinerilor noștri violoniști la Concursul „G. Enescu" 1967 ?

— Considerînd că avem în țară elemente talentate, bine pregătite pentru a face față unei competiții internaționale de talia Concursului George Enescu și în speranța că îndrumările didactice pe care le vor primi nu vor fi influențate de carențele mai înainte menționate — cu regret, aceste carențe există — se pot face prognosticuri optimiste.

— Ce proiecte personale aveți în viitorul apropiat ?

— De cîțiva ani încoace mi-am propus să-mi îmbogățesc în mod consecvent repertoriul concertistic, atît cu piese ale literaturii clasice cît și cu creații contemporane, și anume alternativ. Dacă în stagiunea trecută am prezentat, cu Filarmonica „G. Enescu", *Concertul* de Alban Berg, atunci în stagiunea actuală voi cînta, ca lucrare „nouă", *Concertul nr. 3* de Mozart. Cadențele îmi aparțin.

LUCIAN GRIGOROVICI

Aniversări ieșene

În prima săptămînă a lunii noiembrie, străvechea cetate a lui Ștefan, Iașul, a sărbătorit un însemnat eveniment artistic — un deceniu de existență a Operei de Stat. Trecerea acestui deceniu marchează o întreagă perioadă de progres a vieții muzicale ieșene, care prin Filarmonica „Moldova", Conservatorul „George Enescu" și Opera de Stat se impune cu prestanță. Înființarea unei formații lirice permanente, aproape în același timp, la Brașov, Galați și Iași, însemna acum zece ani împlinirea, pe de o parte, a unor necesități firești de progres cultural, încadrate în ampla acțiune de desvoltare a artei interpretative în domeniul operei. Pe de altă parte, pentru ieșeni, era încununarea unui lung șir de încercări entuziaste, datorate unor marcante figuri ale muzicii românești — Eduard Caudella, Alexandru Zirra, George Enescu.

Momentul emoționant al primei ridicări de cortină reprezenta o victorie de prestigiu pe tărîm muzical, victorie care se sprijinea și pe valoroasa tradiție a Teatrului Național din Iași. Începuturile au fost, cum era de așteptat, deosebit de grele, implicînd rezolvarea unor probleme vitale pentru existența Operei — formarea artiștilor, crearea repertoriului, stîrnirea interesului spectatorilor, încă neobișnuiți cu un teatru muzical permanent. În memoria multor amatori de operă, primul spectacol, cu opera Tosca *de Puccini (3 noiembrie), va rămîne adînc întipărit. Pentru realizatorii lui, începuturile, sub bune auspicii, erau și un angajament de viitor. Iată că în răstimp de un deceniu de activitate neîntreruptă, acest angajament capătă semnificații majore, reflectînd o matură înțelegere a responsabilității interpreților creatori față de public. Cele cincizeci de titluri pe care le cuprinde repertoriul Operei, cele aproape două mii de spectacole și recitaluri susținute pe scena ieșeană sau în turnee nu sînt doar cifre de bilanț ci numeroase reușite. Desigur au existat și căutări, înfrîngeri, dar ele au fost, în mare, depășite, datorită abnegației muncii de colectiv și ajutorului dat de forurile superioare. Astăzi, Opera de Stat se poate mîndri cu artiști care s-au format pe scena ei, afirmîndu-se prin reale succese. În mod firesc, atenția noastră se îndreaptă în primul rînd către protagoniști, către interpreții care au întruchipat nenumărate personaje pe scena Operei — Florica Mărieș, Ion Iorgulescu, Costel Simionescu (creatorii premierei cu opera* Tosca, *în 1956), Aneta Pavalache, Gina Tripa, Ella Urmă, Ion Prisăcaru, George Ionescu, Ion Humiță, Camelia Șotrin, Svetlana Pipernea. Alături de ei, au activat dirijori ca Radu Botez, Traian Mihăilescu, Cornelia Voina, Ion Baciu, regizorii George Zaharescu și Dumitru Tăbăcaru, scenografa Hristofenia Cazacu. Conștienți de însemnătatea calității artistice a unui spectacol, pentru cucerirea prestigiului în viața muzicală, alți artiști aparținînd scenelor lirice din țară și-au dat concursul, contribuind, în majoritatea cazurilor, cu experiența lor la obținerea unor realizări meritorii ale teatrului. Numărul colaboratorilor este mare, înscriind numele bine cunoscute ale lui Petre Ștefănescu-Goangă, Zenaida Pally, Arta Florescu, Elena Cernei, Mihail Arnăutu, Dinu Bădescu, Octav Enigărescu, Magda Ianculescu, Dan Iordăchescu, Ion Piso, Lucia Stănescu, Valentin Teodorian, Garbis Zobian. Deasemenea, regizori ca Panait Victor Cottescu,* (Hänsel și Gretel *de Humperdinck,* Ana Lugojana *de Filaret Barbu,* Căsătoria secretă *de Cimarosa), Jean Rînzescu* (Liliacul *de Strauss,* Casa cu trei fete *de Schubert-Berte), Hero Lupescu* (Tosca *de Puccini,* Răpirea din Serai *de Mozart), Ana de Barbu* (Madame Butterfly *de Puccini), scenografii Paula Brîncoveanu, Mircea Marosin, Ion Ipser, Roland Laub, Ofelia Tutoveanu, Silviu Bogdan, dirijorii Jean Bobescu, N. Boboc, Anatol Chisadji, au realizat la Opera din Iași colaborări ce ocupă în istoria teatrului un loc însemnat. Acestora li se adaugă prezența unei serii întregi de artiști de peste hotare, care au fost apreciați în mod deosebit de către public. Actualmente, Opera are doi regizori principali, creatori ai mai multor montări din repertoriul curent, și un maestru de balet, Bela Balogh (conducătorul unui ansamblu care, înființat la un an după deschiderea teatrului, și-a asumat sarcina de a susține spectacole reprezentative coregrafice clasice și moderne, precum și de a ilustra divertismentele coregrafice în opere). Cu forțele de care dispune, Opera de Stat din Iași, poate răspunde, în condiții calitative mereu sporite, exigențelor publicului, lărgindu-și mereu repertoriul, cizelînd cu asiduitate fiecare premieră, fiecare reprezentație. Dar astfel de sarcini nu sînt deloc ușoare, căci o serie de probleme nu sînt încă rezolvate, atît în ce privește exigența artistică, cît și învingerea unor situații obiective, organizatorice. Orchestra, de pildă, nu s-a putut contura pînă acum, ca un organism autonom, care să susțină așa cum se*

cuvine desfășurarea spectacolelor. O permanentă fluctuație de cadre (semnalabilă de altfel și în sfera soliștilor vocali sau în cor, în corpul de balet), o suprasolicitare a instrumentiștilor cu care colaborează, majoritatea membrii ai Filarmonicii sau profesori la Conservator, frînează mersul înainte al muncii, ridicarea calității muzicale generale. Este semnificativ faptul că premierele se situează în general, ca ținută muzicală, deasupra spectacolelor vechi, ajungîndu-se uneori la mari diferențe calitative. Aici, rolul și responsabilitatea Școlii de muzică, a Conservatorului, ocupă primul plan pentru asigurarea elementelor necesare. Și, avînd în vedere că această situație dăinuie de la stagiune la stagiune, considerăm că soluționarea ei, în timp, se impune, trebuind să-i preocupe în cel mai înalt grad pe cei care răspund de formarea viitorilor instrumentiști în institutele de specialitate. O situație similară există și în cor (maestru de cor Anton Bișoc) unde totuși se pot observa oarecari îmbunătățiri. Merită amintită organizarea unor studii speciale, sub supravegherea instructorilor, pentru canto, și inițierea unei formații corale de cameră, punîndu-se accent pe educarea muzicalității ansamblului. Dacă în privința dirijorilor Opera se poate baza pe artiști serioși, competenți, secondarea lor în muncă de către corepetitori este foarte deficitară. Numărul extrem de redus de pianiști nu poate permite în primul rînd o perseverență în munca de perfecționare și pregătire artistică a soliștilor. Ori, tocmai munca la cabină, cu corepetitorul, stă la baza dezvoltării muzicale a lor, a posibilității de verificare a aptitudinilor, de ridicare a calității profesionale. Iată doar cîteva probleme existente (este poate necesar să menționăm și anumite carențe de ordin tehnic, începînd de la orga de lumini a teatrului și sfîrșind cu.... păstrarea decorurilor) care trebuie mereu învinse, solicitînd din partea direcției, artiștilor și personalului auxiliar o energie și abnegație deosebită. În aceste condiții este lesne de înțeles cît de vital a fost mereu, pentru însăși desvoltarea teatrului, sprijinul acordat de Comitetul regional de Partid, de Sfatul Popular și de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. La împlinirea unui deceniu de existență, este spre lauda Operei din Iași faptul de a se fi ridicat la rangul de adevărat așezămînt de cultură, continuator de tradiție artistică românească.

Înainte de a trece la analizarea celor trei spectacole prezentate în cadrul festivităților, socotim necesar să arătăm profilul divers și interesant pe care l-a căpătat repertoriul teatrului. Au fost abordate creații ale clasicismului (Răpirea din Serai și Nunta lui Figaro de Mozart), ale romantismului italian (Verdi, Donizetti, Rossini), german (Weber, Humperdinck), francez (Gounod, Bizet, Delibes, Offenbach) și rus (Musorgski, Ceaikovski, Rimski Korsakov, Borodin), operele caracteristice ale compozitorilor veriști, lucrări din muzica modernă (Ravel, De Falla, Glier). Creația originală este de asemenea ilustrată prin opere de Caudella, Zirra, Gh. Dumitrescu, operete de Filaret Barbu, Gherase Dendrino și balete sau versiuni coregrafice ale unor piese simfonice (Enescu, Jora, Vancea, Viorel Doboș). Prin montarea Vasului Fantomă de Wagner se face un important pas către marele repertoriu de operă germană; prin Boris Godunov de Musorgski și Otello de Verdi fuseseră deja obținute certe realizări în domeniul marii opere romantice și al dramei muzicale. Unele titluri au fost binevenite pentru atragerea interesului spectatorilor, altele, pentru desvoltarea artistică a interpreților, pentru „maturizarea" teatrului. În maniera strînsă în care s-au succedat, de-alungul acestui deceniu, spectacolele, se oglindește clar orientarea Operei din Iași pe linia justă a formării acelui fond de bază fără de care nu se poate concepe, în zilele noastre, existența unui teatru liric.

Momentul de maxim interes al reprezentațiilor festive a coincis cu premiera „operei romantice" Vasul Fantomă de Richard Wagner. Creație de început, care amintește de fastul italian operistic, dar prezice și marea de frămîntări din Tristan, Vasul Fantomă în montarea Operei din Iași nu a fost o inițiativă temerară. Realizatorii știau că prin abordarea acestei partituri pot să dovedească în mod cert gradul de pregătire profesională și artistică în care se află teatrul după zece ani de muncă. Prin modul serios în care s-a lucrat, regizoral și muzical, a fost depășit pericolul rezolvării ușuratice a acestei partituri, care ridică grele probleme pentru orice ansamblu de operă. Elementul simfonic-coral a dominat (deși probabil că de abea de-a lungul spectacolelor se va ajunge la o ponderare a sonorităților, care se impune încă). Dirijorul Radu Botez a căutat mereu obținerea unui fir conducător ritmic, vital în desfășurarea dramatică. Regia (George Zaharescu și Dumitru Tăbăcaru) valorifică cu bune rezultate sugestiile imagistice ale libretului, continuate prin muzică, încercînd totodată și anumite „spargeri" ale cadrului tradițional — cum ar fi jocul stîncilor, în prima și ultima scenă, eliminarea decorului obișnuit pentru actul II, după exemplul unei versiuni mai recente datorate regretatului regizor Wieland Wagner. Reușita expresivă a fost diferită de la caz la caz, în directă legătură cu concordanța dintre viziunea regizorală și cea a „libretistului muzician". S-ar fi putut păstra, în acest sens, într-o mai mare măsură, datele fantastice, naive poate dar pline de farmec, ale povestirii. Decorul Hristofeniei Cazacu forțează oarecum soluțiile regiei, dar nu oferă întotdeauna formula cea mai naturală, care să se potrivească muzicii. Ne gîndim, spre exemplu, la încărcătura pretențioasă a atmosferei actului II (mai ales prima parte a actului, cu o figurație foarte numeroasă) sau la neclaritatea scenei finale, unde nu iese suficient în evidență sensul sacrificiului eroinei, care pare mai mult un gest de disperare, fără finalitate. Ar mai fi o rezervă — apariția „vasului fantomă", prea lentă și nesugestivă plastic pentru a provoca șocul emotiv al prezenței amenințătoare, spectrale. Fragmentul muzical destinat acestei scene este relativ scurt, dar violent, și nu dă posibilitatea unei apariții treptate, prin suprapunerea unei draperii de fundal, a corabiei blestemate. În general, din scenele fantastice lipsește tocmai concretizarea climatului amenințător, fatal. Apreciem însă, în întregul spectacol, costumele, caracteristice și originale. Distribuția a reunit cîntăreți cu experiență scenică: Florica Mărieș-Senta (întruchipînd o eroină care trăiește cu exaltare, vrăjită de legenda sumbră a marinarului rătăcitor), George Popa-Daland (bine condus muzical și scenic, fără îngroșări sau estompări ale personajului). În rolul Olandezului, Ion Humiță a urmărit o linie generală unitară, care ar putea fi însă mai patetică, spre

a răspunde vibrației ce caută să i-o comunice partenera. Din distribuție au mai făcut parte Maria Toma Ioanițescu, Victor Popovici, Traian Uilecan. Succesul de care s-a bucurat spectacolul ne-a confirmat încă o dată impresia generală, că artiștii Operei ieșene dispun de calități incontestabile, puse în valoare de o solidă experiență scenică.

A doua operă prezentată cu această ocazie, Otello de Verdi, se bucura de avantajul de a fi fost realizată în premieră la sfîrșitul stagiunii trecute. Confruntarea cu publicul, un minimum de rodaj, contribuiseră astfel la „așezarea" spectacolului. Omogenă, distribuția ne-a arătat alte elemente valoroase ale colectivului ieșean — Aneta Pavalache expresivă, discretă, cu o voce frumoasă, lirică (Desdemona), Ion Iorgulescu, tenor cu mari resurse dramatice, știind să rezolve sau să evite problemele vocale ale rolului, extrem de dificile (Otello), George Ionescu, un Iago convingător, excelent ca actor, bine pus la punct muzical. Ne-am bucurat să vedem pe unii din acești soliști (în special pe George Ionescu) prezenți într-un turneu și în spectacole bucureștene, deoarece creațiile lor, așa cum le-am văzut în Otello, sînt în măsură să satisfacă exigențele oricărui public sensibil. În ce privește regia (Dumitru Tăbăcaru) și scenografia (Hristofenia Cazacu), concepția montării merge pe elementul tradițional, respectînd stilul de operă romantică. Abuzul de „stînci" în decor este poate puțin obositor și derutant pentru epoca respectivă, contrazicînd costumele, pline de culoare și fast. În mișcarea scenică am avea de obiectat doar față de cîteva momente de ansamblu (cu o evoluție mai greoaie) sau solistice (spre pildă, aria Desdemonei, Ave Maria, unde în jocul actoricesc ar trebui să se evite deplasarea cîntărețului chiar în timpul execuției). Meritul reușitei lui Otello pe scena Iașului revine în mare parte dirijoarei Cornelia Voina, muziciană plină de temperament, care stăpînește cu autoritate ansamblul, conturează cu elan marile tablouri sonore, finisează cu îngrijire.

Baletul Fîntîna din Baccisarai de Boris Asafiev, în regia și coregrafia lui Bela Balogh, a încheiat seria spectacolelor din cadrul aniversării. Deși nu este o premieră în adevăratul sens al cuvîntului, ci doar o nouă montare a unui spectacol mai vechi, acest balet ne-a prilejuit cunoașterea posibilităților ansamblului de dansatori de care dispune teatrul. Constatăm existența unei baze certe de educație coregrafică clasică, deși disciplina de ansamblu este susceptibilă încă de îmbunătățiri. Reușite, dansurile de caracter ni s-au părut mai bine conduse, pline de vioiciune și ritm. Soliștii Fîntînei din Baccisarai, Natalia Vronschi, Virginia Fierăscu, Ion Băitanciuc, Ion Rusu, au o ținută corectă și încearcă să nu neglijeze expresivitatea gestului, capabil să caracterizeze plastic trăirile și sentimentele personajelor. Remarcăm, de asemenea, prezența la pupitru a dirijorului Ion Baciu, care conduce cu siguranță ritmică și multă atenție față de soliști orchestra (al cărei nivel muzical era de data aceasta mult mai scăzut decît în spectacolele vizionate anterior). Scenografia noii montări, semnată de Elena Forțu, ni s-a părut înclinată cam prea mult spre un gen revuistic în unele tablouri (actul I, II), nu destul de subtilă și poetică în actul III. Este bine că se caută o revalorificare a pieselor de repertoriu, mai ales că nu trebuie neglijat aspectul pregătirii coregrafice a unui spectacol de amploare, însă o nouă versiune angajează la perfecționare, ceea ce, din punct de vedere scenic, nu a fost pe deplin realizat.

Privind cu acest prilej Expoziția de scenografie, care face o retrospectivă a celor mai bune lucrări montate pe această scenă, am avut impresia că citim într-o carte care consemnează fapte și evenimente, istoria vie a unui teatru tînăr. La capătul drumului parcurs în răstimpul de zece ani, de către artiștii ieșeni, dezbaterile critice nu ni se par inoportune, deoarece comentariul asupra spectacolelor văzute poate fi făcut, fără ezitare, la un nivel superior, comparînd rezultatele Operei de Stat cu cele mai reprezentative realizări din alte centre culturale ale țării noastre. Iașul a încercat în 1956 satisfacția primului succes liric; acum, trăiește un nou sentiment, mult mai amplu — mîndria de a avea un colectiv artistic care nu l-a dezamăgit.

Concertele Filarmonicii de Stat „Moldova" prezintă în stagiunea curentă programe variate, incluzînd — printre creațiile românești contemporane — și un număr de lucrări ale compozitorilor locali. Menționăm Simfonia de Vasile Spătărelu, Suita în stil clasic de Achim Stoia, Simfonietta și Mic poem pentru cor de Anton Zeman etc. Trebuie remarcat că în ceea ce privește creația românească în general, rebilă de la Iacob Mureșanu (Mănăstirea Argeșului), pertoriul îmbrățișează o perioadă de timp apreciaEduard Caudella (Petru Rareș) sau Const. Nottara (Suita în 5 părți) pînă la lucrări contemporane de R. Paladi, W. Berger, P. Bentoiu etc. Din repertoriul enescian (în afară de Rapsodii) figurează poemul Vox Maris și Simfonia a II-a.

În ce privește proiectele de repertoriu ale ansamblului ieșan în materie de creație universală, acestea cuprind, de asemenea, genuri variate, de la oratoriul händelian (Samson) pînă la creația contemporană (ca de pildă Castelul lui Barbă Albastră de Bartók, sau Simfonia lui Dutilleux). Paralel cu concertele obișnuite (radiodifuzate), au loc și concerte educative, repetînd programul concertelor obișnuite, în ziua următoare, pentru tineret. Relevăm ca meritorie existența unor concerte-lecții organizate pe cicluri — și mai ales faptul că aceste cicluri sînt elaborate, în bună parte, în concordanță cu interesele didactice ale Conservatorului „G. Enescu". Astfel ciclurile pentru studenți și elevi (avînd ca tematică, printre altele, genurile muzicii, curente și școli, portrete de compozitori etc.) se orientează cu precădere în funcție de programa analitică a instituțiilor de învățămînt muzical din localitate, dînd posibilitate studenților și elevilor de a urmări și unele aspecte practice ale inițierii lor.

Se remarcă faptul că secretariatul muzical al Filarmonicii a reușit să învingă, în mare măsură, problemele legate de documentarea publicului, lărgind materialul programelor de sală și cu noțiuni teoretice elementare, cu siguranță folositoare unui auditoriu care pătrunde din ce în ce mai adînc în cunoașterea fenomenului muzical. Trebuie însă făcută remarca unei deosebite atenții ce se cere acordată redactării cît mai corecte a popularizării teoretice. Este o activi-

tate informativă și documentară ce trebuie continuată și, pe cît posibil, îmbunătățită. Rezultate foarte bune ar da o mai strînsă legătură cu secția de documentare a Uniunii Compozitorilor, precum și contactul mai des cu compozitorii înșiși, ale căror lucrări urmează a fi prezentate în cadrul concertelor stagiunii. Căci este lucru știut că ajutorul dat pe această cale este în însuși interesul unei mai bune cunoașteri și înțelegeri a propriilor lor lucrări, îmbrăcînd astfel aspectul unei discuții directe dintre creator și public, concretizată prin programul de sală corespunzător.

De remarcat, în sfîrșit, programarea judicioasă efectuată de secretariatul muzical ieșan (în condiții nu totdeauna prea ușoare) privind fie procurarea materialului de orchestră (un singur exemplu: Damnațiunea, unde programarea este în funcție de stagiunea filarmonicii arădane), fie planificarea turneelor prin OSTA (în afara dirijorilor permanenți — George Vintilă, Ion Baciu și Radu Botez — pupitrul Filarmonicii ieșene cunoaște, în fiecare stagiune, prezența a numeroși dirijori din țară și de peste hotare sau numeroasele schimbări (atît în repertoriu, cît și ca personal artistic) ce survin, de cele mai multe ori, în ultima clipă. Am putut asista la un concert, în care numai repertoriul rămăsese cel inițial, cauze obiective determinînd schimbarea atît a dirijorului (Silviu Zavulovici în loc de Grigore Iosub) cît și a solistei (Maria Crișan în loc de Lucia Stănescu).

Se depun, de asemenea, eforturi în vederea realizării unei colaborări cît mai strînse cu presa locală, respectiv cotidianul „Flacăra Iașului" precum și revista bilunară „Cronica". Relatările manifestărilor concertistice apar, de regulă, în mod cumulativ, ca o retrospectivă lunară (sau și bilunară, uneori), a concertelor prezentate — cu excepția evenimentelor deosebite, care fac obiectul unor semnalări imediate.

În încheiere, merită menționat succesul îmbucurător pe care l-au cunoscut manifestările muzicii de cameră în cadrul festivalului local, consacrat — în stagiunea curentă — acestui gen; deși limitate la un ciclu de 6 concerte, manifestările îndreptățesc speranțele unor perspective frumoase de viitor, care trebuie exploatate cît mai mult. Este însă păcat că ansamblul ieșean nu-și extinde deplasările concertistice în afara limitelor regionale; credem că o mai bună organizare a turneelor (cu precădere în Capitală), ar stimula mult activitatea Filarmonicii.

Reînființarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași a constituit reluarea unei vechi și bogate tradiții a pedagogiei muzicale românești în această regiune a țării.

Se cer însă învinse și lipsurile care se nasc în mod firesc din dezvoltarea continuă a acestei activități, fie că este vorba de completarea cadrelor didactice (catedra de contrapunct, de pildă, sau înființarea unei clase de compoziție) sau de extinderea preocupărilor existente. O deosebită atenție trebuie acordată astfel cursurilor de folclor, unde nu există încă seminarizare și nici deplasări pe teren — mai ales dacă ținem seama de faptul că se află încă „zone albe" destul de întinse, susceptibile de cercetări intense și de cel mai mare interes pentru completarea prospecțiunilor de folclor muzical.

Notăm, ca preocupare susținută, audițiile preliminare în vederea selecționării de elemente în vederea participării la Concursul „George Enescu" din 1967, relevîndu-se, printre primele selecționări efectuate, clasele de canto ale profesorilor Teodora Stroescu, Ella Urmă și Tiberiu Popovici, alcătuindu-se un prim „lot" care urmează a fi verificat în lunile următoare în vederea unei trieri mai exigente. Printre tinerii audiați, se remarcă studenții Constantin Petrescu, bas (clasa prof. Stroescu), apoi Alexandru Chiper, bariton, și Maria Slătinaru, soprană (titulară a unei mențiuni la Concursul „Ceaikovski" de la Moscova, 1966) din clasa prof. Popovici, precum și sopranele Elena Duma și Adriana Severin din clasa prof. Ella Hrmă. Trebuie notat că în afară de faptul că din activul acestor clase de canto se vor completa elementele necesare celor două coruri locale (al Operei, precum și corul „Gavriil Muzicescu" al Filarmonicii), studenților le este oferită, încă din timpul școlarizării, posibilitatea de a participa ca interpreți la spectacole și audiții ocazionale, ceea ce contribuie mult la dezvoltarea necesară disciplinei corale.

În ce privește Școala medie de muzică, aceasta dispune, și ea, de condiții bune de activitate, atît ca local cît și în ce privește cadrele didactice. Urmărind obiectivul de a pregăti formarea cadrelor de instrumentiști necesare regiunii, micile „ieșiri în public" ale copiilor ne-au permis o bună privire de ansamblu asupra perspectivelor ce se deschid celor mai tinere elemente ale artei muzicale. Atît la audițiile de verificare (clasele I—IV) cît și la producțiile (clasele IV—VIII) sau audițiilor propriu zise ale claselor mai mari, colaborarea strînsă dintre părinți, elevi și cadre didactice asigură urmărirea atentă a rezultatelor precum și corectarea sau înlăturarea continuă a lipsurilor ce se ivesc pe parcurs.

Considerațiile de față sînt doar cîteva note sumare, care sperăm să reușească totuși a oglindi climatul artistic în plină dezvoltare a Iașului, oraș cu o solidă tradiție, care prin realizările sale prezente devine un nucleu al culturii muzicale românești contemporane.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Festival Martinu

Soliști, formații și ansambluri de cîntece și dansuri populare, alături de teatrul liric *Leoš Janáček*, s-au străduit să ne ofere imaginea complexă a moștenirii artistice a acestui reprezentant de frunte al muzicii cehoslovace contemporane. Un concurs de interpretare a operelor lui Martinu, deschis tuturor tinerilor muzicieni din Conservatoarele cehoslovace, precum și un simpozion internațional de muzicologie au contribuit la reușita festivalului de la Brno.

Autor a peste 300 de lucrări, în toate genurile, în țara noastră Martinu rămîne cunoscut prin *Simfoniile a IV-a și a V-a*, poemul simfonic *Lidice*, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră*, *Trei invențiuni*, *Parabole*, unele cvartete, *Nonetul* și septetul *Les rondes*.

Numele lui Bohuslav Martinu s-a legat de unii din muzicienii noștri, o prietenie sinceră apropiindu-l vreme de aproape două decenii de George Enescu și Marcel Mihalovici. Cu acesta din urmă (la care s-au adăugat T. Harsányi și C. Beck) a pus bazele grupului muzical francez *L'École de Paris*, curînd după primul război mondial. Într-un moment cînd pastișa jazzului american, cînd constructivismul exagerat și despuiat de orice sentiment, cînd avangardismul acerb, cuprinseseră în mrejele lor pe mulți compozitori tineri aflați la studii în Franța, Bohuslav Martinu a militat pentru o nouă orientare a limbajului muzical, fără a pierde o clipă contactul cu folclorul patriei sale. De altfel, aceasta ni se pare că rămîne trăsătura principală a moștenirii sale, în ciuda peregrinărilor îndelungate pe meleagurile străine (Franța, S.U.A.).

Martinu nu a scris numai muzică. Filozof, teoretician, critic muzical, cercetător al folclorului, el a lăsat și o prețioasă moștenire teoretică.

Repertoriul tinerilor studenți ai Conservatoarelor din Praga, Brno, Bratislava etc. intrați în concurs ne-a familiarizat cu lucrările concertante și piesele de cameră ale lui Bohuslav Martinu. Concertul laureaților a inclus două remarcabile pagini muzicale (*Sonata* pentru flaut și pian și *Sonatina* pentru clarinet și pian), relevîndu-se totdeodată inspiratul *Concert pentru vioară și orchestră* și pe nedrept uitatul *Concert pentru oboi și orchestră*. Numele care s-a impus tuturora dintre tinerii interpreți rămîne acela al lui Quido Hölbling, un violonist matur, stăpîn pe tehnica arcușului, cu un sunet generos și un temperament dramatic.

Violoncelistul Miloš Sádlo și violonistul Josef Dolezal ne-au făcut cunoscută o piesă de tinerețe a compozitorului (*Duo pentru violină și violoncel*, Paris, 1927) remarcabilă prin îndrăzneala și noutatea țesăturii contrapunctice, prin substanța melodică, prin dificultățile tehnice împinse pînă la virtuozitate. De un pronunțat interes artistic ne-a apărut *Cvintetul pentru coarde* (1937), mai ales prin construcția și arhitectura contrapunctică a primei părți (*Allegro*).

Surpriza festivalului ne-a oferit-o concertul de cantate al *Societății Academice a cîntăreților Moravi* din Brno. Trei mari piese corale (*Profeția lui Isaia*, *Messa eroică* și *Muntele celor trei magi*) acompaniate de diferite ansambluri instrumentale (trompetă, pian și timpani, de pildă în *Profeția lui Isaia*) ne-au dezvăluit capacitatea lui Bohuslav Martinu de a mînui strălucit vocile.

Messa eroică, inspirată din sacrificiile ostașilor cehoslovaci în timpul celui de al doilea război mondial, răsună ca o odă, ca un omagiu al compozitorului adus eroilor patriei.

Premiera operei *Julietta* (1936—1937) în sala noului Teatru de operă *Leoš Janáček* ne-a completat imaginea compozitorului. Păcat că interpretarea vocală lipsită de strălucire (Jindra Pokorna, Jiri Olejnicek, Josef Veverka) și orchestra obosită de repetiții, vlăguită, monotonă (dirijor Jan Stych) au accentuat slăbiciunile operei (unele lungimi, țesătura vocală monocromă). Inventivă și atractivă, scenografia Nadezdei Hanakova (unele proiecții cinematografice au soluționat favorabil desele schimbări de decor).

O puternică impresie asupra oaspeților străini a produs vizitarea orășelului natal al compozitorului, Polička. În special, camera-muzeu în care s-a născut Martinu, situată în turnul bisericii satului de odinioară, unde cismarul și turnerul Ferdinand Martinu și-a desfășurat modesta activitate meșteșugărească, impresionează prin simplitate și autenticitate, prin originala așezare, prin perspectiva pitorească ce o deschide ochilor cercetătorilor asupra orașului și împrejurimilor dominate de dealuri și munți împăduriți cu brazi.

Un spectacol de cîntece și dansuri, oferit la Polička în matineu de către *Ansamblul cehoslovac de stat* din Praga, axat în prima parte pe creația lui Janáček, iar în partea doua pe opera vocală și dansantă a lui

Casa muzeu Bohuslav Martinu, situată în turnul bisericii din Polička.

Martinu, ne-a făcut cunoscut unul din succesele de prestigiu ale autorului *Juliettei* : baletul *Špalicek* (1932). Clădit pe obiceiuri populare și legende tradiționale morave, baletul *Špalicek* dovedește profundele legături ale compozitorului cu muzica populară cehă. Inventativ tratată din punct de vedere coregrafic, lucrarea nu a fost lipsită însă de unele îngroșări regizorale, aproape de vulgaritate.

Colocviul de muzicologie a încheiat manifestările festivalului de la Brno. Tema generală pusă în discuție a fost limitată la moștenirea lirico-dramatică a lui Bohuslav Martinu. Dintre referatele principale amintim : *Forma liberă în creația scenică a lui Bohuslav Martinu* (Miloš Šafranek), *Bohuslav Martinu și lumea de vis din opera sa* (Harry Halbreich), *Asupra problematicii elementelor folclorice în opera scenică a lui Bohuslav Martinu* (Jan Trojan), *Bohuslav Martinu și Leoš Janáček ca tipuri dramatice* (Rudolf Pečman), *Despre opera Ariadna* (Jiri Vysloužil), *Despre arhitectonica muzical-dramatică a operei Julietta* (Jiri Fukač), *Cîteva probleme de scenografie în opera lui Martinu* (Vojtech Stolfa) etc.

În cadrul lucrărilor acestui colocviu am prezentat comunicarea *Muzica lui Leoš Janáček și Bohuslav Martinu în România*, facsimilele de pe afișele, programele și documentele noastre stîrnind interes printre participanți.

VIOREL COSMA

ÎNSEMNĂRI

Tenorul Jean Nicolescu-Nico

S-a născut la 23 aprilie 1885 în București. În școala primară era coleg cu George Folescu și Demetrescu de Sylva, iar în liceul Mihai Viteazul cu I. Nonna Otescu. Atras spre muzică asistă la spectacolele trupei lui Poenaru la grădina Raşca. În fruntea unui grup de colegi, înființează o societate muzicală „Păstorul", care dă concerte în sala „Opller". Jean Nicolescu era tenorul solist, mult aplaudat al formației. Studiază cu D. Popovici-Bayreuth, apoi cu Aurel Eliade și progresează repede. Se face cunoscut alături de alți colegi ca baritonul Jean Athanasiu, tenorul Demetrescu de Sylva, în periodicele producții date de Aurel Eliade cu elevii săi, în sala Ateneului. Are posibilitatea să-l dubleze pe Leonard în rolul lui Pigmalion din Frumoasa Galatee. Ia naștere o întrecere între cei doi tenori, ambii foarte înzestrați, care se termină cu trecerea lui Jean Nicolescu la Compania Gabrielescu unde, alături de mult talentata Florica Florescu, apare în „Suzi". Aici începe adevărata școală a cîntărețului. Vocea lui se împlinește, devenind în același timp mai suplă, mai expresivă, participarea la acțiunea dramatică, din ce în ce mai naturală, mai însuflețită. Succesele continuă : Silvia, Femeia ideală, Regina Carnavalului, Obraznicul, Fluturele de noapte, Papagalul vesel, și, în fine, populara operetă Domnișoara de la poștă.

În timpul războiului 1916—1918 participă la unele spectacole improvizate în sala „Amicii orbilor", la „Cărăbuș", apoi la „Modern". În 1921, pleacă la Paris, unde este prezentat profesoarei Félia Litvinne cu care studiază 23 de opere.

Întreprinde în același timp — cu opera Comică din Paris, — turnee la Nisa, Marsilia, les Bains, Vichy, Biaritz etc. Este întîmpinat cu simpatie de public și presă. Obține succese răsunătoare la Gand, Liège, Anvers, apoi în trei stagiuni de vară la Ostende, și, în fine, la Barcelona, Zurich, Haga etc. Este în plină ascensiune. Urmează un turneu lung în Statele Unite, Canada, Montreal, Ohio, New York etc. La loc de cinste figurează în Carmen, Manon, Traviata, Faust. Avînd o voce rezistentă, cîntă patrucinci spectacole pe săptămînă și dă numeroase recitale și concerte, dintre care multe, în scop de binefacere. În programele recitalelor sale, care cuprind piese reprezentative din repertoriul preclasic, clasic, romantic, modern, nu lipsesc prime audiții și lucrări din folclorul românesc. La centrele mari, unde locuiesc și români, Jean Nicolescu este considerat ca un adevărat ambasador al artei și culturii românești. Populația îl sărbătorește iar ziarele românești ca și cele americane îi dedică articole elogioase.

Revenit în Franța, poposește la opera din Nantes. Acompaniat de soția sa Dora Nicolescu, laureată a Concursului din Lausanne, continuă seria concertelor și recitalelor. La Nantes cîntă sub bagheta lui George Georgescu iar la Orleans sub aceea a lui George Enescu.

În 1931 revine la București. Presa și publicul îi fac o primire deosebită. Interpretează cîteva roluri la Opera română din București și dă recitale în capitală și provincie.

L-am auzit și admirat ultima dată în 1935, într-un recital dat la Sala Dalles. Pleacă apoi din nou în America, la New York, Hollywood, California, Los Angeles, Detroit etc.

Revine în Franța unde activează intens pînă în anul 1947, cînd după 40 de ani de carieră, se retrage.

Moare la 6 noiembrie 1964, fiind înmormîntat la Grandlieu Lojere.

AL. COLFESCU

Ion C. Danielescu

La 28 septembrie 1966 a încetat din viață, la Ploiești, profesorul și compozitorul Ion C. Danielescu. Născut în anul 1884, Ion C. Danielescu urmează cursurile Conservatorului din București, avînd ca profesori pe D. Gh. Kiriac, Eduard Wachmann, Alfons Castaldi, Robert Klenk și Gh. Stephănescu.

După absolvirea Conservatorului, în anul 1903, Ion C. Danielescu desfășoară o bogată activitate didactică la catedra de muzică a liceului din Ploiești, fiind totodată animatorul a numeroase formații corale, profesioniste și de amatori din regiune. Lucrările sale pătrunse de frumusețe și rigoarea folclorului, au intrat cu cînd în repertoriul permanent al tuturor formațiilor corale din țară, cunoscînd și aprecieri ale unor personalități marcante din străinătate.

Printre elevii săi au figurat muzicieni de frunte, printre care compozitorul Paul Constantinescu.

ION FLORIAN

NOTE

Majoritatea comentatorilor „Festivalului olandez 1966" au calificat ciudata producție a lui Peter Schat, intitulată „LABIRINT" drept o *provocare a bunului simț*. „Condamnarea" ar părea poate dură (sau chiar pătimașă) dacă n-am ține seama de felul în care s-au desfășurat lucrurile la spectacolul de la Teatrul „Carré" din Amsterdam, la 23 iunie 1966.

Antecedentele sînt edificatoare : negocierile pentru montarea *LABIRINTULUI* au durat 16 luni, cu dezbateri în consiliul municipal al orașului și interpelări în Parlamentul olandez. Întrebarea a fost, dacă „Festivalul" poate găzdui o asemenea manifestare de *teatru integral*, manifestare care s-a părut prea îndrăzneață chiar și celor mai binevoitoare păreri. Dar lucrurile s-au aranjat pînă în cele din urmă ; conducerea „Festivalului" s-a schimbat (prin plecarea lui Peter Diamand la Edinburgh), iar *LABIRINT* a fost montat la un cost de regie care a depășit suma de 20.000 de lire sterline.

Să ne imaginăm o cameră în care televizorul este deschis (dar fără sunet), trei sau patru oameni recită cu voci stridente o piesă, alții se cațără pe mobile și dansează pe masă ; în același timp se aude și un disc cu muzică simfonică, iar un magnetofon aruncă, din timp în timp, valuri de zgomote electronice. Realizînd această simultaneitate în imaginația noastră, avem un aspect miniaturat a ceea ce reprezintă opera-spectacol (sau și viceversa) a lui Peter Schat,

Încă de la început („Uvertură" se numește acest joc) te iau în primire grupuri de dansatori și dansatoare (în costume de culoarea levănțicii), țopăind printre spectatori și strecurîndu-se între rîndurile de scaune, în timp ce difuzoarele emit un murmur continuu și nedefinibil — „prevestitor de rele" menționează, nu fără haz, un critic francez.

Ca „amplasare", stalurile de la parter au fost demontate și transformate într-un fel de prelungire a avanscenei. Aici a luat loc orchestra simfonică din Utrecht (dirijată de Bruno Maderna), formînd o „masă sonoră" în mijlocul căreia se ridică trei platforme circulare, unde se va desfășura o parte a acțiunii. De fapt, „drama" se desfășoară cam peste tot : deasupra, dedesubpt, dincoace și dincolo de rampă. Interpreții sînt actori, vorbind în olandeză, în timp ce Corul operei (avînd și 3 soliști) cîntă în limba latină. După cît se poate înțelege, subiectul vrea să simbolizeze FEMEIA (sau sexul, sau civilizația — sau toate la un loc !). Eroina este „Frumusețea felină", o blondină în piele de leopard, cu modulații de sirenă în voce. Acțiunea : încurcăturile ei cu bărbații — aceștia fiind limitați aici, în mod simbolic, la numai trei. Fostul soț este un boxer (cu numele de Vulkan Fiber), acuma decăzut, și care este zdrobit de către un grup de boxeri mai tineri. Menționez că acest „meci" prelungit se petrece pe una din cele trei platforme circulare, în dreptul viorilor I, contrastul dintre ținuta „simfonică" a orchestrei și pugiliști fiind, luat în sine, un spectacol inedit. Actualul soț este regizor de film și asasinează publicul (timp de trei ore, cît ține spectacolul) cu proiectele sale cineaste. În fine, viitorul soț este fotograf, și după cîte putem înțelege, pozele sale au lansat-o cîndva pe „Felina frumusețe" într-o meserie foarte puțin onorabilă.

La toate acestea apare și o altă femeie ,mai vîrstnică, schimbîndu-și neîncetat înfățișarea și veșmintele, de la desfrînata babilonică pînă la papa Ioana ; simbolizează (ni se spune) „aspectul ideologic al femeii".

În sfîrșit, iată și simbolizarea *corporală* a femeii ; proiecții de filme pe ecrane cuplate, consacrate celor mai intime trăsături ale corpului omenesc. Ca justificare „literară" : o fabulă de Louis-Paul Boon, intitulată „Pasărea paradisului", descriind o femeie în chip de semizeu.

Caracterizarea proprie este poate cea mai potrivită, și a fost dată de autorul însuși : „...un număr nelimitat de posibilități interpretative pentru spectatorul desorientat". Dar, cum era și de așteptat, au fost și spectatori destul de „orientați". Un critic englez a făcut chiar o „reducție" la o singură frază : „...întronarea simbiozei sexualitate-sport, ca apoteoză demiurgică a labirintului civilizației", adăugînd că există un stadiu în care creația se prăbușește sub propria-i povară de conținut. „Too much went on for too long" — prea multe se petrec într-un timp prea îndelungat.

Dacă asemenea spectacol dorește să fie o demonstrație a liberei cugetări, un act protestatar față de convenționalismul teatrului „tradițional", atunci „LABIRINT" nu face decît să găsească o serie de alte „convenționalisme" (de cea mai dubioasă factură) pe care le așează în locul celor vechi. Se pare că Schat și colegii săi s-au încurcat în propriul lor „labirint" de concepții, creînd o excentricitate obositoare și plicticoasă.

Din sumarele revistei „Muzica" pe anul 1966

I

ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

BENTOIU PASCAL, Valoarea conţinutului şi autenticitatea expримării, **3**, 8.
BERGER WILHELM, O şcoală pentru compozitor, interpret şi public, **8**, 10.
BERGER WILHELM, Despre premizele modalismului contemporan, **12**, 1
BRATU THEODOR, Cîteva reflecţii despre cîntec, **4**, 36.
BREAZUL GEORGE, Kiriac şi Vidu (studiu postum), **3**, 21.
CIORTEA TUDOR, Chemare de a rosti un cuvînt propriu, **5**, 11.
CIOBANU GHEORGHE, Moştenire şi sensuri actuale în cercetarea folclorului, **5**, 29.
CIOBANU GHEORGHE, Criteriul istoric în studierea modurilor populare, **7**, 15.
* * * Din cuvîntul rostit de tov. Nicolae Ceauşescu Secretar general al C. C. al P. C. R. la Consfătuirea de constituire a Consiliului Naţional al Organizaţiei Pionerilor 12, 3.
DUMITRESCU ION, Nobila misiune a muzicii (cuvînt rostit la Consfătuirea de constituire a Consiliului Naţional al Organizaţiei pionerilor), 12.4
DUMITRESCU ION, Orizonturi largi, **4**, 11.
* * * XXII, **8**, 1.
Republica în sărbătoare, 12, 1
* * *Glorioasa aniversare a Partidului Comunist Român, **4**, 1.
* * * Infăptuiri şi perspective ale muzicologiei noastre, **5**, 1.
* * * Momente militante din istoria muzicii noastre (documente), 2 9
MUZICA Centum Anni Academiae **11**, 1.
* * * O zi măreaţă în istoria unităţii naţionale româneşti (Centenarul unirii), **1**. 1.
* * * Rezonanţe ale muncii artistice. **2**. 1.
TOMESCU VASILE, Coordonate estetice, **4**, 12.
* * * Un gen important în viaţa noastră artistică : muzica de cameră, **8**, 4.
VANCEA ZENO, Chemarea artei, **4**, 16.
VANCEA ZENO, Muzica, manifestare fundamentală a vieţii, **7**, 1.

II

DISCUŢII — STUDII

ACKER DIETER, Trăsături ale creaţiei instrumentale ale lui Webern, **5**, 36.
APOSTOL PAVEL, Sinteze, **3**, 9.
AVACHIAN GARBIS, Concursul P. I. Ceaikovski, **9**, 37.
BALAN GEORGE, Mesajul universal al artei româneşti, **5**, 13.
BASACOPOL PETRA CARMEN, Lieduri pe versuri de Mariana Dumitrescu, **10**, 12.
BASARB MIRCEA, Arta interpretativă şi spiritul vremurilor noastre ,**4**, 40.
CIOBANU GHEORGHE, Şcoala muzicală de la Putna, **9**, 11.
CODREANU PETRE, Modalitatea lirică a cantatei şi tema patriotică, **4**, **23**.
CODREANU PETRE, FIRCA GHEORGHE, Unitatea de concepţie şi diversitatea de stiluri în muzica românească contemporană, **6**, 11.
COLLAER PAUL, Există limite în evoluţia tehnicii muzicale moderne ?, **7**, 6.
COMISEL EMILIA, Tradiţie şi inovaţie în creaţia populară, **5**, 32.
COSMA VIOREL, Hora unirii şi semnificaţia ei, **1**, 3.
COSMA VIOREL, Noi date asupra activităţii muzicale a lui D. G. Kiriac **3**, 23.
COSMA VIOREL, Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente româneşti, **6**, 33.
COSTINESCU GHEORGHE, Olivier, Messiaen, **9**, 21.
DERIETEANU GEORGE, Ansamblul Sfatului Popular al Oraşului Bucureşti, 12, 21
DRAGOI SABIN, Un izvor nesecat de originalitate, **5**, 10.
DUMITRESCU GHEORGHE, Specificul naţional, condiţie a universalităţii artei, **3**, 7.
DUMITRESCU ION, La aniversarea lui Ion Vidu, **3**, 19.
FIRCA GHEORGHE, Conţinut şi structură în opera contemporană, **4**, 27.
FIRCA LILIANA Răspunderi actuale ale criticii de artă **12**, 19
GEORGESCU LISETTE, Cum poate fi învins tracul ? **12**, 25
GHEGIU RADU, Rezonanţe actuale în muzica simfonică şi de cameră, **4**, 32.
GHENEA CRISTIAN, Pagini din istoria muzicii (centenarul unirii), **1**, 7.
GHENEA CRISTIAN, Momente militante din istoria muzicii noastre, 4, 44.
GHENEA—POLADIAN MELINE, Începuturile muzicii noastre de scenă, **7**, 45.
GHIRCOIASIU ROMEO, Muzica românească expresie a corelaţiei naţional-universal, **5**, 16.
GLODEANU LIVIU, Apartenenţa compozitorului la cultura naţională, **3**, 8.
GLODEANU LIVIU, Rolul folclorului în creaţie, **7**, 24.
GRIGORIU THEODOR, Adevărul artistic, **5**, 12.
GRIGOROVICI LUCIAN, Cîteva aspecte de organizare structurală a materialului sonor, **3**, 30.
IONESCU — GABRIEL MARGARETA ; IONESCU — VOVU CONSTANTIN, Funcţia artistică a tehnicii pianistice, **7**, 27 ; **10**, 32
IAROSEVICI G., Despre creşterea artistică a tinerilor interpreţi, **1**, 17
JOLIVET ANDRÉ, Mediul uman şi finalitatea artei muzicale **7**, 5
MILHAUD DARIUS, Evoluţie şi avangardă, **7**, 3
MIRZA TRAIAN, Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modal în cîntecul popular, **7**, 20
NEGREA MARTIAN, Valoarea etică a creaţiei, **6**, 1
NICULESCU ŞTEFAN, HRISANIDE ALEXANDRU, Opinii despre raportul între muzică, interpreţi şi public, **7**, 7.
OLAH TIBERIU, Critica şi autocritica, forţa motrice a progresului în artă, **8**, 17.
PASCADI ION, Concret-istoric şi general-uman în dezvoltarea valorii etice, **2**, 12.

PASCANU ALEXANDRU, Probleme de armonie în lumina muzicii contemporane, **1**, 10.
PITIS ANA-MARIA ; HVOROV-MINEI IOANA, Procesul de realizare a expresiei în interpretarea muzicii instrumentale, **10**, 23.
PRICOPE EUGEN, George Georgescu în repetiţii cu simfoniile de Beethoven : „Eroica", **1**, 30 ; **9**, 8
RADULESCU NICOLAE, Epopeea luptei comuniştilor şi dramaturgia oratoriului, **4**, 18.
STROE AUREL, Gînduri despre tradiţie, **5**, 12.
STROE AUREL, Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană **6**, 15.
VANCEA ZENO ; NICULESCU ŞTEFAN, Raportul între naţional şi universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii, **3**, 1.
VANCEA ZENO, Theodor Rogalski, **5**, 19.
VANCEA ZENO, Aportul creator al lui M. Jora şi rolul său în evoluţia muzicii noastre, **10**, 1.

III
CREAŢIA MUZICALĂ ROMANEASCĂ

BASACOPOL—PETRA CARMEN, Simfonietta de M. Chiriac, **5**, 23.
BERGER WILHELM, Sonata a III-a pentru vioară şi pian de Alfred Mendelsohn **11**, 10.
CHIRIAC MIRCEA, Simfonia a III-a de Gheorghe Dumitrescu, **3**, 12.
CONSTANTINESCU GRIGORE, Lieduri de Felicia Donceanu, **6**, 22.
DONCEANU FELICIA, Concertul pentru vioară şi orchestră de M. Andricu, **2**, 21.
DRAGA GEORGE, „Simetrii pentru orchestră" de Cornel Ţăranu, **3**, 16.
DRAGA GEORGE, Cvartetul pentru coarde de Dieter Acker, **6**, 18.
DRAGA GEORGE, Coloana infinită de Tiberiu Olah, **9**, 4.
FIRCA GHEORGHE, Insemnări despre creaţia tinerilor compozitori, **8**, 21.
FIRCA GHEORGHE, Simfonia de P. Bentoiu, **11**, 22.
FROST ANA, Cîntece de Radu Şerban, **6**, 20.
FUREDI LADISLAU, „Simfonia-serenata" de Porfetje, 3, 41.
GHECIU DIAMANDI, Oratoriul „Din lumea cu dor" de Gh. Dumitrescu, **11**, 5.
KLEPPER WALTER, Concertul pentru flaut şi orchestră de Liviu Glodeanu, **12**, 10.
LUNGU FLORIN, Cîntece de Vasile Veselovschi, **8**, 24.
ODAGESCU IRINA, Nocturnă pentru orchestra simfonică de St. Zorzor, **2**, 24.
PANDELESCU J.V., W. Berger : pentru a treia oară premiul I la un concurs internaţional de compoziţie, **1**, 21.
PANDELESCU J. V., MYRIAM MARBE premiul II, pentru creaţia muzicală la Mannheim, **12** ; 7.
PAROCESCU NICOLAE, Cîntece pentru copii de Liviu Comeş, **7**, 12.
POP OANA RODICA, Simfonia „Ostinato" de Dan Voiculescu, **5**, 26.
POPOVICI DORU, Coruri de D. Capoianu şi S. Sarchizov, **1**, 27.
POPOVICI DORU, „Cîntecul stelelor" de M. Mitrea-Celarian ; „Madrigale" de Octav Nemescu, **5**, 25.
SCURTULESCU DAN, Lucrări de Alexandru Hrisanide, **8**, 27.
SCURTULESCU DAN. Mic concert pentru suflători, pian şi baterie de M. Klepper, **10**, 20.
ŞUMSKI ALEXANDRU, Concertul pentru orchestră de Marţian Negrea, **7**, 10.
VANCEA ZENO, Simfoniile a IV-a şi a V-a de G. Enescu, **1**, 24.

IV
CULTURA MUZICALĂ

* * * Alfred Mendelsohn, **6**, 25.
* * * A patra ediţie a Concursului şi festivalului „George Enescu", **9**, 1.
BARGAUANU GRIGORE, „Lipatti" de Dragoş Tănăsescu, **2**, 48.
BIX ROZALIA, Dezvoltarea operei bulgare, **10**, 42.
BRATU THEODOR, A IV-a ediţie a Festvialului de la Mamaia, **10**, 18.
BRINDUŞ NICOLAE. Rio de Janeiro, **2**, 36.
BRUMARU ADA, Dietrich Fischer Dieskau, **3**, 42.
COLFESCU ALEXANDRU, Tenorul Nicolescu-Nico, **12**, 48
CONSTANTINESCU GRIGORE, Festivalul muzicii de cameră, **1**, 59.
CONSTANTINESCU GRIGORE, Colocviul Internaţional de la Leipzig, **2**, 33.
CONSTANTINESCU GRIGORE, Muzica contemporană, **11**, 24.
CONSTANTINESCU GRIGORE. Aniversări ieşene **12**, 42
* * * Conferirea Ordinului „Meritul Cultural", **11**, 4.
COSMA VIOREL, Festival Händel, **8**, 43.
COSMA VIOREL, Festivalul Martinu, **12**, 46
CRISTIAN VASILE, „Ghid pentru muzica de cameră" de W. Berger ; „Suita şi sonata" de D. Bughici, **3**, 46.
CRISTIAN VASILE, Radu Aldulescu, **12**, 37
DERIEŢEANU GEORGE, Centenarul Coşbuc, **11**, 25.
DINU VASILE ; LUNGU FLORIN, IDO EYL, Arta corului „Madrigal", **7**, 32.
DONOSE VASILE, Orchestra gălăţeană la 10 ani, **3**, 40.
* * * Dimitri Sostakovici la 60 de ani, **11**, 14.
ELIAN EDGAR, Concerte şi spectacole, **3**, 35.
ELIAN EDGAR, Imagini din Polonia, **10**, 47.
ELIAN EDGAR, T.O.B. la Aatena, **10**, 48.
ELIAN EDGAR, Filarmonica cehă, **12**, 33
ELIAN EDGAR, Cvintetul de coarde din Cluj, **12**, 36
FLORIAN ION, Ion Danielescu, **12**. 48
GOLOVANOV V., Seară de muzică românească, **5**, 46.
GHENEA POLADIAN MELINE, Opera naţională din Sofia, **6**, 45.
GRIGOROVICI LUCIAN, Cronică, **8**, 35.
GRIGOROVICI LUCIAN, Cronică **9**, 41.
GRIGOROVICI LUCIAN. Cronică, **10**, 32.
GRIGOROVICI LUCIAN, Mihai Constantinescu, **12**, 40
IONESCU CONSTANTIN, Wilhelm Kempf, **6**, 47.
LEHMANN DIETER, Festivalul „Bach" Leipzig (iunie 1966), **7**, 41.
LEHMANN DIETER, Scrisoare din Leipzigi, **12**. 36
MANOLIU GEORGE, Concert şi recital de vioară, **11**, 22.
MANU EMIL, Expoziţia Sibelius, **1**, 38.
MANU EMIL, Terminologia muzicală, **2**, 46.
MERISESCU GHEORGHE, Muzică veche la Bruges, **1**, 46.
NANU TRAIAN : BRATIN JACK, Lola Bobescu, **11**, 32
NANU TRAIAN, Ştefan Gheorghiu, **11**, 34
* * * Noul Teatru Mare din Varşovia, **5**, 46.
PANDELESCU J. V., Retrospectivă, **2**, 43.
PANDELESCU J. V., Însemnări critice, **3**, 38.
PANDELESCU J. V. ; ELIAN EDGAR, Pe marginea vieţii muzicale, **5**, 41.
PANDELESCU J. V. ; ELIAN EDGAR, Sfîrşit de stagiune, **7**, 35.
PANDELESCU J. V., Orchestra Simfonică a Turciei, **11**, 26.
PANDELESCU J. V., Frumoasa adormită, **11**, 27.
PASCU GEORGE, Bydqoszez, **1**, 47.
PAROCESCU NICOLAE, „Din trecutul culturii muzicale româneşti de C. Ghenea", **1**, 43.
PINTER LAJOS, Din ţară, **8**, 46.
POP OANA RODICA, Muzică de cameră la Cluj, **11**, 29.
PORFETYE ANDREI, Festivalul „Primăvara la Praga" 1966, **8**, 40
* * * Premiile Academiei R.S.R. pe anul 1964, **4**, 31.
* * * Premiile Festivalului de muzică uşoară de la Mamaia, **8**, 26.
RASVAN CONSTANTIN, Sfîrşit de stagiune, **7**, 39.
RASVAN CONSTANTIN, Succese româneşti peste hotare, **10**, 12.
RASVAN CONSTANTIN, Elena Cernei, **11**, 30
SARCHIZOV SERGIU, Prokofiev azi, **2**, 27.
SIRBU CONSTANTIN. Impresii din Suedia, **11**, 42
SCURTULESCU DAN, Festivalul muzical internaţional de la Ruse, **5**, 47.
SCURTULESCU DAN, Emanoil Elenescu, **11**, 37
SCURTULESCU DAN, Seară de muzică românească contemporană, **12**. 34
* * * Simpozionul internaţional de muzicologie „George Enescu", 9, 3.
SOETENS ROBERT, Amintirea şi exemplul lui Enescu, **10**, 16.
STROE AUREL ; NICULESCU ŞTEFAN, Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt, **11**, 16.
SUMSKI ALEXANDRU, Egizio Massini, **3**, 45.
SUMSKI ALEXANDRU, Oratoriul „Samson" de Händel, **5**, 45.
SUMSKI ALEXANDRU, Simfonia a III-a de Milhaud, Concert pentru orchestră de Remus Georgescu, **12**, 35
TEODORESCU GEORGE, Principii ale metodelor „Teatrului Muzical", **2**, 34.
TOMESCU VASILE, Prime audiţii, **2**, 43.
* * * Un articol al lui Menuhin despre Enescu, **5**, 27.
URSEANU TILDE, The Royal Ballet, **12**, 32
VANCEA ZENO, 125 de ani de le naşterea lui E. Caudella, 8, 30.
ZORZOR ŞTEFAN, Toamna la Varşovia, **12**, 28
ZOTTOVICEANU ELENA, Muzica românească în enciclopedii şi dicţionare, **6**, 30.

V
DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

GEORGESCU SILVIAN, Mai mult spirit creator în orientarea activităţii artistice de amatori, **9**, 33.
PAROCESCU NICOLAE, Cultura muzicală de masc azi, **6**, 5.
VICOL ION, Dirijorul (II), **2**, 40.
VICOL ION, Dezvoltarea tehnicii cîntului coral, **11**, 30.

R. C.

RECTIFICARE

În Nr. 11/1966 al revistei noastre, la pag. 7, col. 2, rîndul 2 de sus, se va citi totalul în loc de tabelul, iar la pag. 9, col. 2, rîndul 24 de sus, se va citi trebuia în loc de trebuie.

Cuprinsul

* * * Republica în sărbătoare 1

Din cuvîntul rostit de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, la Consfătuirea de constituire a Consiliului Național al Organizației pionierilor 3

Ion Dumitrescu
Nobila misiune a muzicii (cuvînt rostit la Consfătuirea de constituire a Consiliului Național al Organizației pionierilor) . 4

OPINII

Wilhelm Berger
Despre premizele modalismului contemporan 6

NOI CREAȚII

W. M. Klepper
Concertul pentru flaut și orchestră de Liviu Glodeanu 10

J.-V. Pandelescu
Sonata pentru două viole de Miryam Marbé (premiul II la Concursul internațional de la Mannheim) 17

DISCUȚII

Liliana Firca
Răspunderi actuale ale criticii de artă . 19

MARI ANSAMBLURI ARTISTICE

George Deriețeanu
Ansamblul folcloric de cîntece și dansuri al Sfatului Popular al Orașului București. 21

Lisette Georgescu
Poate fi învins tracul? 25

CURENTE ȘI TENDINȚE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

Ștefan Zorzor
Toamna la Varșovia 1966 28

CONCERTE, SPECTACOLE

Tilde Urseanu
The royal ballet 32

Edgar Elian
Filarmonica Cehă 33

Dan Scurtulescu
Seară de muzică românească contemporană 34

Alexandru Sumski
Simfonia III-a de Milhaud. Concert pentru orchestră de Remus Georgescu . . . 35

E. E.
Cvartetul de coarde din Cluj 36

★

Dieter Lehmann
Note 36

PROBLEME ALE ARTEI INTERPRETATIVE
(interviuri)

V. Cristian
Radu Aldulescu 37

L. Grigorovici
Mihai Constantinescu 40

★

Grigore Constantinescu
Aniversări ieșene 42

DE PESTE HOTARE

Viorel Cosma
Festival Martinu 46

ÎNSEMNĂRI

Al. Colfescu
Tenorul Jean Niculescu-Nico 47

Ion Florian
Ion C. Danielescu 48

Sommaire

* * * La République en fête 1

Extrait de l'allocution du Secrétaire général du Comité Central du Parti Comuniste Roumain à l'occasion de la séance de Constitution du Conseil national de l'organisation des Pionniers 3

Ion Dumitrescu
La haute mission de la musique (allocution à l'occasion de la Séance de constitution du Conseil National de l'organisation des Pionniers 4

OPINIONS

Wilhelm Berger
Les prémises du modalisme contemporain 6

LES OEUVRES NOUVELLES

W. M. Klepper
Le concerto pour flûte et orchestre de Liviu Glodeanu 10

J.-V. Pandelescu
La sonate pour deux violes de Miryam Marbé (II-ème prix au Concours international de composition, pour les femmes, a Mannheim) 17

DISCUTION

Liliana Firca
Les responsabilités actuelles de la critique d'art 19

LES GRANDS ENSEMBLES ARTISTIQUES

George Deriețeanu
L'ensemble folclorique de chants et danses du Conseil populaire de la ville de Bucarest 21

Lisette Georgescu
Peut-on vaincre le trac? 25

COURENTS ET TENDENCES DANS L'ART CONTEMPORAIN

Ștefan Zorzor
L'automne à Varsovie 1966 28

CONCERTS-SPECTACLES

Tilde Urseanu
The royal ballet 32

Edgar Elian
La phylarmonique tscheque 33

Dan Scurtulescu
Soirée de musique roumaine contemporaine 34

Alexandru Sumski
La III-ème Symphonie de Milhaud. Concerto pour l'orchestre de Remus Georgescu 35

E. E.
Le quatuor d'archts de Cluj . . . 36

★

Dieter Lehmann
Notes 36

PROBLEMES DE L'ART INTERPRETATIF CONTEMPORAIN
(des interviews)

V. Cristian
R. Aldulescu 37

L. Grigorovici
Mihai Constantinescu 40

★

Grigore Constantinescu
L'Anniversaire de l'opéra de Jassy . . 42

DE L'ÉTRANGER

Viorel Cosma
Féstival Martinu 46

NOTES

Al. Colfescu
Le tenor Jean Niculescu-Nico 47

Ion Florian
Ion C. Danielescu 48

I. P. „Informația" — c. 4168

64.421

LEI 7

BIBLIOTECA CENTRALĂ